الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعلــيم العالي والبـــحث العلمـــي

جامعة العربي بن مهيدي
أم البواقي

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربيـة وآدابهـا

جمالية التصوف في شعر سيدي أبي مدين الغوث

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة العربية وآدابها مسار الأدب القديم

إعـداد الطالبــة
ليندة خلفاوي

إشــراف الأستــاذ
د. فاتــح حمبلــي

السنة الجامعية: 1431/1430 هـ
2011/2010 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــــكـــر

الحمد لله واجب الوجود وما سواه مفقود باعث الناس في اليوم الموعود جاعل شريعتنا ذات أحكام وحدود بإتباعها يصل العبد إلى المقام المحمود في جنة الخلود والصلاة والسلام على قرة عيني محمد صلى الله عليه وسلم خاتم الأنبياء والمرسلين.

أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل إلى المشرف:

فاتح حمبلي على توجيهاته ومساعدته القيمة التي قدمها لي والتي أفادتني كثيرا .

أشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في مساعدتي على إنجاز هذا البحث المتواضع.

وأخص بالذكرالأساتذة الكرام:بلقاسم دكدوك،طارق زيناي،وحسنة بروش.

وأرجو من الله التوفيق

مقـــــــــدمـة

الشعر الصوفي تجربة أدبية فنية إنسانية محضة تتميز عن غيرها بما تحمله من سمات فنية و من معاني السمو بالروح فوق كل ماديات الأرض.إلا أن هذا اللون من الشعر لم يحض بالقدر من الدراسة الذي حضي به اللون العادي من الشعر،فقلما جرد ت أقلام لدراسته بطرق ما من الطرق الحديثة على الرغم من أن تراثنا

الشعري العربي حافل بهذا اللون و خاصة المغربي،الذي عرف روادا من الشعراء المتصوفة لا يستهان بإنتاجهم الفني و من هؤلاء سيدي أبي مدين الغوث، الذي يعتبر رائدا من رواد التصوف في المغرب العربي ،و من الأوائل الذين أسهموا في إثراء الساحة الأدبية المغربية بإنتاجه الشعري البديع.

ومن هنا ارتأيت أن يكون موضوع بحثي حول شعر سيدي أبي مدين الغوث وذلك لما يزخر به من أدوات فنية لها طابعها الخاص و المميز،فضلا عن أن الدراسات التي تناولته بالتحليل وفق منهج معين قليلة جدا،فكل ما عثرت عليه دراسة لعاطف جودة نصر بعنوان(الرمز الشعري عند الصوفية)تناول فيها قصيدة واحدة فقط و أهمل بقية شعره.ودراسة أخر ى لمختار حبار بعنوان(شعر أبي مدين الرؤية والتشكيل) و هي دراسة أسلوبية حاول فيه ربط العلاقة بين التجربة والتعبير من خلال دراسة الخطاب الشعري المديني في بنيته الكلية التي يتقولب فيها و بنائه الموضوعي والأسلوبي والمعجمي.و دراسة ثالثة لبلقاسم دكدوك بعنوان (الأشكال التعبيرية في ديوان سيدي أبي مدين)،وهي أيضا دراس ة أسلوبية ركز فيها على الظواهر الأسلوبي ة الطاغية على نصوص هذا الشعر.

هذا فيما يخص الدراسات التي اهتمت بشعر سيدي أبي مدين الغوث،أما دراستي فستقوم بالإلمام بهذا الشعر و تحليله بغية إبراز السمات الفنية الأثيرة لهذ ا النوع من الشعر،لذلك فقد حددت الموضوع بعنوانً **جمالية التصوف في شعر سيدي أي مدين لغوثً** .والهدف من هذه الدراسة هو إبراز القيم الفنية والروحية التي يتميز بها الشعر الصوفي على العموم عن غيره من الشعر،وشعر سيدي أبي مدين على وجه الخصوص.

والخطة التي أراها مناسبة لهذا الموضوع تتمثل فيما يلي:مقدمة و ثلاثة فصول و خاتمة.

أما المدخل فسأخصصه لدراسة شعر التصوف في المغرب العربي القديم وذلك من خلال الوقوف أولا على مفهوم التصوف ومحاولة إنارة بعض الأمور المتصلة به والتي تلتبس في كثير من الأحيان على القارئ كالمقامات والأحوال والفناء ووحدة الوجود،لأنتقل بعدها للحديث عن شعر التصوف وتطوره في المغرب العربي القديم من خلال تقديم بعض النماذج الشعرية، بعدها سأقف عند أبي مدين لتقديم ترجمة مختصرة عن حياته وأهم آثاره من ضمنها الديوان محل الدراسة.

أما الفصل الأول فسأتناول فيه اللغة الصوفية عند أبي مدين وما تنطوي عليه من جماليات من خلال التعرض للانزياح اللفظي لأنتقل بعدها إلى دراسة البنية التركيبية وما تنطوي عليه من أساليب جمالية كالتقديم والتأخير ،والاعتراض ،عدها أدرس الأساليب الإنشائية.

أما الفصل الثاني فسأخصصه لدراسة جماليات الصورة الشعرية بالوقوف أولا على مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا،بعدها أدرس التشبيه ودوره في خلق الصورة ثم الاستعارة فالكناية.

أما الفصل الثالث فسأخصصه لدراسة التشكيل الموسيقي لشعر أبي مدين وذلك بتقسيمه إلى موسيقى داخلية وخارجية،أما الأولى فسأقف فيه ،على مفهوم الإيقاع لانتقل بعدها إلى دراسة الأصوات باعتبارها بنية أساسية في تشكيل الإيقاع الداخلي، بعدها أحاول دراسة ألوان البديع باعتبارها محسنات لفظية وكذا أدوات فنية تسهم في تنويع موسيقى الشعر،أما القسم الثاني ألا وهو الموسيقى الخارجية فسأتناول فيه الوزن ثم القافية لأقف بعدها على الروي ودورهم في تشكيل الموسيقى.

أما المحطة الأخيرة ستكون الخاتمة التي ستحوي جميع النتائج المحصل عليها من خلال هذا البحث.

أما وسيلتي لقراءة النص الشعري الصوفي المديني فهي المنهج التكاملي،قناعة مني بأنه أقرب المناهج إلى طبيعة النص الصوفي ،هدا من جهة ومن جهة أخرى لملائمته لطبيعة الموضوع، وهذا في اعتقادي من شأنه أن ينصف النص ويرفع من منزلته إلى درجة عالية لأنه سينظر إليه من كل النواحي بخلاف بعض المناهج التي تركز على زاوية وتهمل الأخرى.

وفي كل ذلك سأعتمد على مجموعة من المراجع أرى أن أهمها كتاب لعبد الحليم محمود بعنوان (شيخ الشيوخ أبومدين الغوث) وكتاب سفيان زدادقة بعنوان(الحقيقة والسراب) ،بإضافة إلى بعض الموسوعات الصوفية التي أراها ضرورية جدا لخدمة هذا البحث في جانبه التطبيقي ،وبعض الكتب التي تناولت الشعر الصوفي بالتحليل(ككتاب الرمز الشعري عند الصوفية) ، وقد سبق ذكره والرسائل الجامعية التي لا يسعني المجال لذكرها جميعا.

وقد واجهتني بعض الصعوبات في بداية هذا الطريق كقلة المراجع التي تناولت الشعر الصوفي المغري القديم وكذا صعوبة الشعر الصوفي في حد ذاته لأنه قائم على لغة خاصة عمادها الرمز، ولكن هذه العقبات تحول – بإذن الله – دون إنجاز البحث، ولن تثني من عزيمتي شيء مادامت الإرادة موجودة ،إضافة إلى تشجيعات أستاذي الفاضل **فاتح حمبلي** الذي لم يبخل عليا بإرشاداته وتوجيهاته القيمة،والذي أشكره على جميل صبره معي.

مـــــدخل

شعر التصوف في المغرب العربي القديم

أولا : مفهـوم التصـوف

1. أقسام التصوف وأنواعه.
2. المقامات والأحوال.
3. الفناء ووحدة الوجود.
4. شعر التصوف في المغرب العربي.

ثانيا : ترجمة لحياة أبي مدين الغوث

1 – حياتـــه.
2 – شيوخـــه.
3 – تلاميـــذه.
4 – طريقته الصوفيـة.
5 – آثـــاره.

أولا: تعريف التصوف

أ– لغـة

من الصعب تحديد الأصل اللغوي لكلمة التصوف، فقد تعددت الآراء واختلفت وجهات النظر حول المصدر الاشتقاقي للكلمة، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة التجربة الصوفية التي يكتنفها الكثير من الغموض والسرية.

يقول عبد الكريم القشيري معرفا التصوف في رسالته:" إن هذه التسمية غلبت على هذه الطائفة فيقال: رجل صوفي وللجماعة صوفية ومن يتوصل إلى ذلك يقال له متصوف. وللجماعة متصوفة وليس يشهد لهذا الاسم من حيث اللغة العربية قياس ولا اشتقاق، والأظهر أنه كاللقب" [1]. إذن فالقشيري يرى أن كلمة " التصوف" لا يوجد لها قياس ولا اشتقاق في اللغة العربية لذلك فهو يرجح أنها لقب وليس اسم.

بينما يذهب فريق من الباحثين إلى القول بأن الصوفية نسبة إلى أهل الصفة "وهم فريق من فقراء المهاجرين والأنصار ليس لهم متاع ولا مال فرغت أيديهم من كل شيء، وامتلأت قلوبهم بهدي الله، وقد بنى لهم النبي –صلى الله عليه وسلم– صفة في مؤخرة مسجده بالمدينة، وعكفوا على العبادة بشوق ولهفة ولذة واتجهوا وجهة روحية ملائكية"[2] .

من ناحية الاشتقاق اللغوي لا يمكن الأخذ بهذا الرأي ذلك لأن المنسوب إلى الصفة في علم الصرف "صفي" وليس "صوفي"، إضافة إلى هذا يرى الباحث سميح عاطف الزين أن هذا الرأي غير صحيح لا منطقيا ولا واقعيا بحجة أن أهل الصفة جنحوا إلى الفقر والعزلة والزهد مجبرين لا مخيرين بدليل أنه بمجرد تحسن الظروف مع الفتوح الإسلامية تركوا صفتهم تلك مجاهدين يطلبون دينهم ودنياهم يقول:" فالتصوف لا يمكن إرجاع أصله إلى أهل الصفة، ومن قال بذلك فقد أراد يجعل لهذا التصوف مصدرا إسلاميا عريقا، إلا أنه أخطأ ولم يصب شيئا من الحقيقة". [3]

ويذهب آخرون إلى أن كلمة تصوف مأخوذة من الصفاء، فالمتصوفة ليس لهم من شغل سوى تصفية قلوبهم من أدران الجسد وشهوات النفس قصد تحقيق الصفو الروحاني، يقول أبو بكر الشبلي حين سئل عن الصوفي:" من صفا من الكدر، وخلص من العكر، وامتلأ من الفكر، وتساوى عنده الذهب والمدر". [4]

صحيح أنهم يستندون في رأيهم هذا إلى الباطن إذ لا بد للسالك من صفاء نفسه ونقاء سريرته، لكن من الناحية الاشتقاقية فإن كلمة الصفاء تنسب إلى (صفوي) وليس (صوفي).

---

[1] – أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: عبد الحليم محمود، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، ص 126.

[2] – عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، ص26-27.

[3] – ينظر: سميح عاطف الزين، الصوفية في نظر الإسلام، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، د.ط، 1993، ص 17.

[4] – أبو نعيم الأصفهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1405هـ، ج.1، ص 23.

ويذهب كثير من المستشرقين إلى أن كلمة تصوف مشتقة من الكلمة اليونانية سوفيا والتي تعني الحكمة، وأربابها هم الحكماء، وعندما فلسفت العرب عباداتهم حرفوا تلك الكلمة وأطلقوها على رجال التعبد والفلسفة الروحية، وممن يذهب إلى ذلك المستشرق ماركس.[1]

هذا الرأي مستبعد – في اعتقادي- ذلك لكون كلمة صوفية التي تعني الحكمة تحيل على العقل والمنطق وتتناقض مع التجربة الصوفية القائمة أساسا على الذوق الوجداني، والأميل إلى الحدس العرفاني والتجربة الباطنية.

وهناك من الباحثين من ربط كلمة التصوف بصوفية، وهم من ولد الغوث بن مرة." وإنما سمي الغوث بن مرة صوفة، لأنه ما كان يعيش لأمه ولد، فنذرت لئن عاش لتعلقن برأسه صوفة ولتجعلنه ربيط الكعبة، ففعلت، فقيل له صوفة وولده من بعده."[2] هذا الرأي فيه من الغرابة والتكلف ما يجعل العقل والمنطق لا يتقبله.

أما الرأي الأرجح والذي يتبناه كثير من الباحثين هو اقتران التصوف بلبس الصوف، والصوف هي المادة الأولية التي كانت تصنع منها الملابس قديما، وتحديدا ملابس الفقراء لرخص ثمنها وخشونتها، وإلى هذا الرأي يميل أغلب الدارسين ومنهم المستشرق الألماني نولدكه Noldeke الذي بين في يقين في مقال نشره سنة 1894 أن الكلمة مشتقة من الصوف". [3] ويؤيد هذا الرأي ابن تيمية دون أن يعتبر لبس الصوف شرطا ضروريا في التصوف فيقول:" وهؤلاء نسبوا إلى اللبسة الظاهرة، وهي لباس الصوف، فقيل في أحدهم (صوفي) وليس طريقهم مقيدا بلباس الصوف ولا هم أوجبوا ذلك، ولا علقوا الأمر به، لكن أضيفوا إليه لكونه ظاهر الحال". [4] وكثيرا من الصحابة كانوا يلبسون الصوف تأسيا بأنبياء الله، فالحسن البصري يقول:" أدركنا سبعين بدريا كان لباسهم الصوف". [5] والبدريون هم الذين شاركوا مع الرسول صلى الله عليه وسلم في معركة بدر.

ويؤيد السراج الطوسي هذا الرأي يقول في اللمع:" التصوف اسم وقع على ظاهر اللبسة" [6] ويذهب إلى هذا الرأي أيضا ابن خلدون فيقول:" والأظهر إن قيل بالاشتقاق إنه من الصوف وهم في الغالب مختصون لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصوف". [7]

غير أن الصوفية الصادقون لا ينظرون إلى التصوف على أنه مقتصر على لباس الصوف، لأن الصوف لا يدل في كل الأحوال على التقوى والصلاح، وفي هذا يقول الشبلي:" كان الزهد في بواطن القلوب فصار في ظواهر الثياب، كان الزهد حرفة فصار اليوم خرقة ويحك صوف قلبك لا جسمك وأصلح نيتك لا مرقعتك". [8]

---

[1] – ينظر: عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص23- 24.

[2] – ابن قيم الجوزي، تلبيس إبليس. تح: حسن شلبي. مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، د.ط،2005م، ص 184.

[3] – سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 48.

[4] – ابن تيمية، قاعدة الصوفية والفقراء، مجموع الفتاوى، ج11، مركز التراث، عمان، د.ط، 1999م، ص 16.

[5] – الحسن البصري، نشر المحاسن الغالية، ص343، نقلا عن: عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص13.

[6] – السراج الطوسي، اللمع في التصوف، تح: كمال مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص 47.

[1] – محمد ابن خلدون، المقدمة، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط،2002، ص 450.

[8] – عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص30.

ومع ذلك فإن لبس الصوف يعتبر علامة بصرية تحيل على الممارسة العرفانية والتزهد في الحياة، كما أن النظرة اللغوية المحايدة تؤكد أن الصوفية مشتقة من الصوف.

رغم الاختلاف والغموض الذي يحيط بأصل كلمة التصوف فإنه بات من الواضح أن استعمال هذه الكلمة قد شاع في أواخر القرن الثاني الهجري " لذلك نجد ماسنيون يؤرخ للتصوف بالقرن الثاني الهجري، بظهور مصطلح الصوفي منسوبا إلى جابر بن حيان، وأبي هاشم الكوفي".[1]

ب- اصطلاحا:

أما من حيث الاصطلاح فلم يتفق الباحثون ولا الزهاد قبلهم ولا الصوفية نفسهم على تعريف جامع مانع لحد التصوف، أو تعريفات متقاربة يمكنها أن تلم بجوانب هذا الفكر، فكل تعريف يشير إلى جانب رئيسي من التصوف والتي أذكر منها:

- التصوف بمعنى الصفاء.

قال أبو سعيد الخراز:" التصوف هو أن تكون صافيا من ربك ومليئا بالأنوار".[2]

وقال الجنيد في تعريفه للتصوف:" هو تصفية القلب من مراجعة الخلقة".[3]

- التصوف بمعنى الزهد.

قال سمنون المحب:" التصوف هو أن يكون كل شيء ملكا لك، ولا تكون أنت ملكا لأي شيء".[4]

وقال الزهد التستري:" التصوف في الأكل القليل والاطمئنان مع الله والفرار من الخلائق".[5]

- التصوف بمعنى الارتباط الروحي بالله:

قال سمنون المحب:" أصل التصوف المحبة، وهي قاعدة الطريق إلى الله، وكل الأحوال والمقامات بالنسبة للمحبة لهو".[6]

وقال الشبلي:" التصوف هو الجلوس مع الله بلاهم".[7]

- التصوف بمعنى الأخلاق:

قال الجريري في تعريفه للتصوف:" هو الدخول في كل خلق سني والخروج من كل خلق ديني".[8]

---

[1] - المرجع نفسه، ص 30.

[2] - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2003، ص 682.

[3] - المرجع نفسه، ص 681.

[4] - المرجع نفسه، ص 681.

[5] - المرجع نفسه، ص 681.

[6] - المرجع السابق، ص 682.

[7] - عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 281.

[8] - المرجع نفسه، ص 551.

وقال محمد بن علي القضاب:" التصوف أخلاق كريمة ظهرت في زمن كريم من رجل كريم مع قوم كرام". [1]

بالنظر إلى التعريفات المتقدمة نجد أن كل واحد منها يشير إلى جانب هام من جوانب التصوف، وهذه الجوانب مجتمعة تشير إلى جوانب عظيمة من هذا الدين، فالتصوف يجب أن يتوفر فيه الصفاء والتطهر من أدران البشرية، والزهد والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والارتباط الروحي بالله، والتحلي بالأخلاق الكريمة...

وربما يرجع الاختلاف في تعريف التصوف إلى اختلاف التجربة نفسها باعتبارها تجربة شخصية ذاتية، فكل يرى التصوف من منطلق رؤيته الخاصة وطبيعة الطريق الذي سلكه.

1- أقسام التصوف وأنواعه:

ينقسم التصوف الإسلامي إلى قسمين:

القسم الأول: وهو ما اصطلح عليه بعلم المعاملة، وهو مبني على اهتمام أصحابه بالتربية وتهذيب الروح والتحلي بالفضائل والكمالات الأدبية، كما يعتبر هذا القسم مادة دسمة لرواد الأخلاق وكذا مادة دسمة لعالم النفس لأن المتصوفة تعمقوا في أغوار النفس الإنسانية وأحاطوا بها وبأهوائها ونوازعها حتى وصلوا إلى كشوف نفسية عالمية، وشرحوا على ضوئه الكثير من العقد النفسية بل وصلوا إلى الإشراق وإلى النور.[2]

القسم الثاني: وهو ما اصطلح عليه باسم الطريق، ويتعلق بالرياضة الروحية والعبادة والمحبة وما ينطوي تحتهما من نور وإشراق وإلهام وفيض وينقسم بدوره إلى أربعة مراحل[3]:

1- مرحلة العمل الظاهر : وهي مرحلة يتم فيها العكوف على العبادة والعزوف عن الدنيا بزخرفها وزينتها، والزهد في شهواتها وأهوائها.

2- مرحلة العمل الباطني: أي تزكية النفس بالأخلاق، وتطهير القلب، وتصفية الروح ومحاربة النفس ومراقبتها.

3- مرحلة الرياضة والمجاهدة: أي مجاهدة النفس وبتلك المجاهدة العظمى يقوى سلطان الروح، وتصفو هذه الروح حتى تنطبع فيها حقائق العالم وأسراره، ويتنزل في القلب نور إلهي ينكشف به جمال العالم وجلاله.

4- مرحلة الفناء الكامل: حيث تصل النفس إلى مرتبة شهود الحق بالحق، وتوالي الأنوار والكشف، فهناك من ميشاهد المحب بعين القلب.

أما أنواع التصوف فيمكن حصرها هي أيضا في نوعين:

أ- التصوف الديني: وهو الذي ينشأ في أحضان الدين ويدور دائما في فلكه، ويهدف إلى روح الدين وجوهره، ويحاول ما استطاع أن يوائم بين ما يصل إليه من أفكار وبين الأفكار الدينية التي يخضع لها، وهذا ما دفع

---

[1] - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 682.

[2] - ينظر: عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 20.

1-ينظر:المرجع السابق،ص21-22.

بالصوفية إلى كتم آرائهم خشية على أرواحهم، ذلك أن كل مذهب صوفي يقف التعبير عنه إلى حد معين لا يمكن أن يجاوزه حتى لا يحكم عليه بالكفر، ولذلك أيضا تميزت لغتهم بالغموض.[1]

كما أن التصوف الديني ينشأ دائما عن العبادة القائمة على الزهد في الدنيا والانصراف عن ملذاتها وزخرفها ابتغاء وجه الله.

ب– التصوف المطلق: هو الذي ينشأ حرا خارج دائرة الدين، ويعتبر " نوع من النزوع إلى الاتصال بالعلة الأولى عن طريق فرض ألوان من المشقة على الجسم والنفس على السواء، ولقد شهد التاريخ ألوانا من هذا التصوف الذي لا يعدو أن يكون رياضة للنفس ومجاهدة لرغباتها وتصفية للقلب من أدران المادة وشوائب الحس".[2]

وحتى تكون الرؤية أكثر وضوحا حول موضوع التصوف لا بد من عرض مراحل تطوره، لذلك فإن أحسن تلخيص لهذه المراحل ما قدمه العلامة نيكلسون، هذا الأخير الذي ركز تطور التصوف في القرون الثلاثة الهجرية الأولى في النقاط التالية:[3]

1– أن التصوف بمعنى الانقطاع إلى الله والعزلة عن كل ما سواه، كان نتيجة طبيعية لنزعة الزهد التي ظهرت قوية في الإسلام أثناء حكم الدولة الأموية.

2– أن حركة الزهد هذه لم تكن بمعزل عن المؤثرات المسيحية، وإن كانت في جملتها نتيجة للتعاليم الإسلامية، فالتصوف الذي ظهر عنها كان إسلاميا في جوهره.

3– ولكن ظهر في نهاية القرن الثاني الهجري تيار فكري جديد، كان له أثره في التصوف الإسلامي، وهذا التيار الفكري غير الإسلامي واضح كل الوضوح في أقوال معروف الكرخي (المتوفي سنة 200هـ).

4– تطورت هذه الأفكار تطورا عظيما، وأصبحت العنصر الفعال في التصوف في النصف الأول من القرن الثالث.

5– وكان ذو النون المصري (المتوفي 245هـ) أكبر شخصية شكلت المذهب الصوفي، وطبعته بطابعه الداءم.

6– إن الظروف التاريخية التي ظهر فيها هذا النوع الجديد من التصوف تحملنا على الاعتقاد بأن الفلسفة اليونانية كانت المصدر الذي استمد منه.

7– أصبح التصوف مذهبا منظما أثناء الجزء الأخير من القرن الثالث. وصار للصوفية أساتذة، وتلاميذ، وقواعد وسلوك.

" ولم يطلق اسم " التصوف" على الحياة الروحية في الإسلام منذ نشأتها ولكنه تسمية استحدثت في أواخر القرن الثاني الهجري".[4]

---

[1] - ينظر: عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث، مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة، د.ط، ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 23.

[3] – عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 24.

[4] – المرجع نفسه، ص 55.

من خلال ما سبق يمكن تلخيص تطور التصوف في ثلاث مراحل: المرحلة الأولى وهي مرحلة الزهد وقد انطلقت مع مجموعة من الزهاد الاتقاء الورعين الذين كانوا يقضون حياتهم في عبادة الله وتنفيذ أوامره واجتناب نواهيه، ثم المرحلة الثانية وهي مرحلة التصوف السني الذي كان مبنيا على الشريعة الإسلامية وأحكام الشرع الرباني، بعدها المرحلة الثالثة وهي مرحلة التصوف الفلسفي إبان العصر العباسي منتصف القرن الثالث الهجري، حيث تشرب التصوف بالفكر الفلسفي نتيجة الاحتكاك بثقافات الشعوب المجاورة وانتشار الأفكار الفلسفية.

2- المقامات والأحوال:

إن الطريق إلى الله يقتضي مراحل عدة —كما ذكرت آنفا- تتطلب من السالك اجتيازها " وهذه المراحل هي ما يصح أن نسميه بالمراحل على الدرب الروحي، أو ما اتفق أهل العقائد على تسميتها بالمقامات والأحوال، وهي نظرية محدثة تأخر التصوف الإسلامي في الوصول إليها فلم يعرفها بصورتها المكتملة متصوفة القرنين الأول والثاني على الأرجح". [1]

وهناك فرق بين المقام والحال وإن كان بعض دارسي التصوف يخلطون بينهما " فالمقام هو الموضع الذي يقيم عنده الصوفي، أو المنزلة التي يقف عندها، والمقام الذي يكتسب بالمجاهدة والرياضة، أما الحال فهي صفة ترد على الصوفي دون انتظارها، لأن الحال موهبة من الله لا تستمر وقتا طويلا، فالصوفي ابن وقته". [2] وهذا ما يفسر قول بعضهم:" الأحوال مواهب والمقامات مكاسب... والأحوال تأتي من عين الجواد، والمقامات تحصل ببذل المجهود"[3]، فالحال مؤقت غير دائم بينما المقام ثابت لا يزول، والمقام هو:" مقام العبد بظاهره وباطنه في هذه المعاملات والمجاهدات والإرادات، فمتى أقام العبد في شيء منه على التمام فهو مقامه حتى ينتقل منها إلى مقام آخر"[4]، بينما الحال فيدل على التلوين، أي الحالات النفسية المتغيرة التي يمر بها الصوفي دون قصد منه، ويبدو أن المتصوفة استلهموا مصطلح المقام من خلال تأويلهم لبعض الآيات القرآنية [5] كقوله تعالى:" وَلَنُسْكِنَنَّكُمُ الأَرْضَ مِن بَعْدِهِمْ ذَلِكَ لِمَنْ خَافَ مَقَامِي وَخَافَ وَعِيدِ"،[6] أو قوله تعالى:" وَمَا مِنَّا إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَعْلُوم". [7]

وقد اختلف دارسوا التصوف والصوفية نفسهم في تحديد هذه المقامات والأحوال، لذا أرى أنه من الضرورة ذكر بعضا منها:

1- سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب،ص 142.

2- محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط،1984، ص 39.

[3] - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 57.

[4] - السراج الطوسي، اللمع، ص 287.

[5] - ينظر: سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 143.

[6] - سورة إبراهيم، الآية 14.

[7] - سورة الصافات، الآية 164.

يذكر ذو النون المصري المراحل التالية:" الإيمان بالله، مخافته، هيبته، طاعته، الرجاء، المحبة، الشوق، الأنس بالله، لكنه في مرة أخرى يقول أن أرقى المراحل هي: التحير، الافتقار الروحي، الاتحاد بالله". [1] أما الغزالي فيذكر تسع مقامات أو درجات هي:" التوبة والصبر والشكران، والخوف والرجاء والفقر، والزهد، والتوكل...". [2] بينما يذكر أبو سعيد الخراز:" التوبة، الخوف، الرجاء، الصالحين، المريدين، المطيعين، المحبين، المشتاقين، الأولياء المقربين". [3]

ونجد الصوفي الكبير الجنيد فقد اعتبر التصوف مبني على أخلاق ثمانية من الأنبياء عليهم الصلاة والسلام. وكل مقام مرتبط بنبي معين، وقد تبنى ابن عربي هذه الفكرة في فصوص الحكم، فجعل لكل نبي ذكر في القرآن حكمته الخاصة، ويرى الجنيد أن مقام السخاء لإبراهيم والرضا لإسحاق والصبر لأيوب والإشارة لزكريا والغربة ليحي، ولبس الصوف لموسى، والسياحة لعيسى، والفقر لمحمد. [4]

أما السراج الطوسي فيذكر سبعة مقامات وعشرة أحوال، وهي مقامات التوبة والورع والزهد والفقر والصبر والتوكل والرضا، والأحوال هي المراقبة والقرب والمحبة والخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين. [5]

أما أبو القاسم القشيري يذكر في كتابه ثمانية وعشرين مقاما، وستة عشر حالا، أخذت أشكالا ضدية ثنائية مثل: القبض والبسط، الخوف والرجاء، أو شكلا ثلاثيا كالتواجد والوجد والوجود، أو المحاضرة والمكاتفة والمشاهدة. [6]

وبمضي الوقت ازداد هذا التصنيف تعقيدا وتشابكا، فالظاهرة تبدأ بسيطة تلقائية عفوية ومع مرور مدة أطول تدخل في مجال التعقيد والتقنين، بمعنى أنها سلسلة تطورية تصادعية يحس فيها الصوفي بارتقائه ويكتسب الزمن فيها معنى، وقد يظهر الخلط بين الصوفية أنفسهم في تحديد المقام والحال فما يعتبره أحدهم مقاما يعتبره الآخر حالا، ، وأحيانا قد يتحول إلى مقام، فمحاسبة النفس مثلا فهي أول أمرها حال، حيث الإنسان يذنب ثم يحاسب نفسه، ولكنه بعد ذلك يغفل من جديد فيذنب، فيعود إلى محاسبة نفسه من جديد، فهذا حال، ولكن إذا ترقى وتأدب حلت اليقظة محل الغفلة وصارت المحاسبة أمرا دائما لا ينقطع عنه فتكون حينئذ مقاما. [7]

---

[1] – تور أندريه، التصوف الإسلامي، ص 58،نقلا عن: سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص143، 144.

[2] – ينظر: أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج4، د.ط، 1982م،

[3] – أبو نعيم ، حلية الأولياء ،ج10، ص 284.

[4] – ينظر: عبد الوهاب الشعراني، الطبقات الكبرى المسمى لواقح الأنوار في طبقات الأخيار، ج1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط1، 1954، ص 75،نقلا عن: سفيان زدادقة الحقيقة والسراب،ص144.

[5] – ينظر: السراج الطوسي، اللمع.،ص 289.

[6] – أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 72.

[7] – ينظر: سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 145.

وربما يرجع هذا الاختلاف في تحديد المقامات والأحوال هو افتقار التجربة الصوفية إلى قواعد وقوانين ثابتة وإلى منهجية دقيقة، فالتجربة الصوفية تجربة ذاتية تختلف من متصوف إلى آخر.

3- الفنـاء ووحـدة الوجـود:

- الفنـاء:

يتفق أغلب الدارسين على أن الصوفية تكاد تكون الجهة الإسلامية الوحيدة التي أولت مفهوم الحب دورا مركزيا في بناء علاقة مع الله، فالحب بالنسبة إليهم وسيلة وهدف في الوقت نفسه، وحالة الوجد التي يعايشونها بالنسبة لهم سر لا يبوحون به، عدا إشارات قليلة مقتضبة وتلميحات مختصرة عن روعة ما شاهدوه وعظمة ما أحسوا به في نهاية مشوارهم بعد ترقيهم في المقامات والأحوال: ولحظات العشق هذه هي التي تقود الصوفي إلى ما يشبه أن يكون موته، ويسمي الصوفية هذه اللحظة فناء حيث يتأحد الصوفي ويفنى عن الإحساس بنفسه ويعا لم الآشياء الزائلة، فتصير ذات العاشق هي ذات المعشوق، ذات واحدة لا فرق بينهما (الفناء عن النفس وصفاتها) [1].

" والعاشق لا يفنى عند هذه اللحظة، بل سيفنى عن صفات محبوبه ذاتها، متجاوزا صورته الظاهرة إلى معناه الباطن (الفناء في المشاهدة)، ثم يصل في مرحلة لاحقة إلى أن يفنى عن فنائه ذاته (الفناء عن الفناء)". [2]

وقد لخص أبو القاسم القشيري هذه المراحل فيبيت من النظم:

" فأفنوا ثم أفنوا ثم أفنوا   وأبقوا بالبقا من قرب ربه

فالأول فناء عن نفسه وصفاته ببقائه بصفات الحق، ثم فناؤه عن صفات الحق شهوده الحق، ثم فناؤه عن شهود فنائه باستهلاكه في وجود الحق". [3]

والفناء الشهودي يقوم على تجاوز الصوفي لإحساسه الشخصي، وتخطيه الفكري لذاته، ودخوله في الرؤية الحق التي تجعل الكثرة الظاهرة وحدة كامنة، وهي حالة وسطى بين العالمين، عا لم الشهادة وعا لم الغيب، ومن يصل إلى هذه المرحلة لا يمكن أن يعود على عقبيه، ذلك أن الوصول الحق يشبه الموت، بل لعله الموت – والهدف من ذلك كله هو المكاشفة * والتجلي ** – ولكن هذا الوضع لا يدوم طويلا إذ سرعان ما يحتجب الرفيق

---

[1] – ينظر: المرجعالسابق ، ص 147.

[2] – المرجع نفسه، ص 148.

[3] – أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 69.

* – "المكاشفة: حضور القلب بنعت البيان، فيكشف له الله عز وجل ما يستتر على الفهم كأنه رآه رأى العين"، عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 965.

" والمكاشفة والمشاهدة تتقاربان في المعنى إلا أن الكشف أتم في المعنى"، السراج الطوسي، اللمع، ص287.

الأعلى. فيعود الصوفي أدراجه مثقلا إلى عالمه الأرضي، فيغص بالآلام وحرقة الفراق فكأنه آدم أخرج من الجنة أو أشد.[1]

ب- وحدة الوجود:

فكرة وحدة الوجود من أصعب الأفكار وأقلها تقبلا في الفكر الإسلامي، وحتى المتصوفة لم يتفقوا حول هذه المسألة، فقد رفضها بعضهم وآمن بها البعض الآخر، فبعضهم كالشبلي والجنيد يقف بهم الحال عند الفناء ووحدة الشهود لا يتجاوزونه، بعكس الحلاج والبسطامي وابن الفارض والعفيف التلمساني وغيرهم من الذين أوغلوا في الطريق إلى أقصاه وقالوا بما يفهم منه أنه وحدة الوجودة، أو ما يشاكلها من أفكار قريبة كالحلول والاتحاد مثلا، أما جلال الدين الرومي وابن سبعين وغيرهم فقالوا صراحة بوحدة الوجود.[2]

ويذهب أصحاب نظرية وحدة الوجود إلى أن الله يتجلى في كل شيء، فالصوفي بشكل أو بآخر لا يرى إلا بالله، ولا يرى إلا الله، وبما أن العالم مخلوق والله هو خالقه فحين ينظر الإنسان إلى المخلوق فهو يرى الخالق بشكل ما، فلا يمكن الفصل بين المبدع وإبداعه فهما شيء واحد، فإبداعه هو ذاته، صورة عنه ومثال يقود إليه، والصوفي يتقرب إلى الله كي يفنى فيه، "وفناء الإنسان هو بهذا المعنى إمكان تحققه في كل شيء... انحلال ذاته إلى صفاتها وأعراضها التي نسبها إلى جميع الأشياء، وهذا النمط من التحقق يتجلى في مسعى الصوفي إلى أن يتوحد بكل كائن، ويتمرأى في كل ذات، ويناسب كل صورة، ويقر كل معتقد"[2]، فما في الكون من عناصر وأشياء وأفكار إلا دل على الأحد.

والواقع أن فكرة وحدة الوجود فكرة قديمة، تعود إلى زمن الأساطير، أين كانت الآلهة يومها تعيش بين البشر وتتعرض لما يتعرضون له من مظالم وإحباط ومصاعب، فبالعودة إلى الأسطورة السومرية القديمة —وهي أقدم حضارة معروفة- لنجد القول بالميلاد المائي، حين كان كل شيء مظلما ولا شيء غير المياه، ففي البدء كانت الآلهة " نمو" ولا أحد معها، وهي المياه الأولى التي انبثقت منها كل العناصر، وقد أنجبت "نمو" ولدا وبنتا، "آن" الذكر إله السماء و"كي" الأنثى إلهة الأرض، وكان الثلاثة متوحدين غير منفصلين، ثم تزوج "آن" "كي" فأنجبا

**- " التجلي: هي ليست رؤية عيانية، عبارة عن ظهور ذات الله وصفاته، وقيل: إشراق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه، وقيل: التجلي ما بنكشف للقلوب من أنوار الغيوب، وسر التجليات هو شهود كل شيء، وذلك بانكشاف التجلي الأول للقلب فيشهد أحدية الجمع بين الأسماء كلها". عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص679.

[1] – سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 148، 149.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 158.

3-المرجع نسه،ص159.

"أنليل" إله الهواء الذي توسط بينهما في مساحة ضيقة، لم تعجبه ففصل بقوته الخارقة أباه عن أمه، فانفصلت حينها الأرض عن السماء وصار هناك مكان واسع ليرتع الهواء بينهما، ولما كان الظلام لا يزال سائد

فقد أنجب "أنليل" ابنا هو نانا إله القمر، ولكن ضوءه كان خافتا وقليل النفع، فأنجب "نانا" ابنا هو" أوتو" إله الشمس، وبدأت الآلهة بعد ذلك في خلق الأشياء الأخرى، وجميع الموجودات صادرة عن مصدر واحد وهو مياه "نمو" الأصلية، وهذه الفكرة نجدها أيضا في الأسطورة البابلية، إذ أشارت إلى ولادة الكون من مياه تعامة، المياه الأولى حين أقدم "مردوخ" على شطرها نصفين، سماء وأرض، وفي الأسطورة الكنعانية نجد الإله "يم" الذي يمثل المياه الأزلية الأولى، وقد انتصر عليه بعل وشرع في خلق العالم وتنظيمه، وفي الأسطورة المصرية نجد أن "رع" هو أول إله يخرج من المياه الأولى، لينجب بقية الآلهة، جيب إله الأرض المذكر ونوت إلهة السماء المؤنثة، وكانا في حال اتحاد، فأرسل رع إله الهواء شو ففصلهما بالقوة وحل بينهما، وفي الأسطورة الإغريقية نجد الإشارة إلى أوقيانوس، المياه الأولى، أو الإله البدئي الذي بدء به الكون، ثم جيا أوقايا إله الأرض، أول إلهة تخرج من العماء المائي، لتلد نظيرها أورانوس إله السماء الذي يتحد بها قبل أن يتم تفريقهما بالقوة كل هذه الأساطير تشترك في فكرة واحدة هي الميلاد المائي،[1] بمعنى أن الماء سبق الوجود والكائنات.

إذن فكرة وحدة الوجود موغلة في القدم، عبرت عنها الأساطير، والغرض من إيراد هذه الأساطير هي الإشارة إلى أسبقية الوحدة على الثنائية، الوحدة قبل الكثرة، فالثنائية ليست مبدأ أزليا بل حالات جاءت نتيجة الفصل والفتق، ففي البدء كانت الوحدة، وحدة الله والعالم في هوية واحدة.[2]

غير أن ما يجب معرفته أن الصوفية المسلمين الذين اتبعوا هذا المذهب قلة، وفي هذا المقام يجب التفرقة بين نظرية الفناء التي تؤدي إلى وحدة الشهود– وقد ذكرته ا آنفا– وبين نظرية الاتحاد والحلول التي تؤدي إلى فكرة وحدة الوجود، وهي تقول بإلغاء القسمة بين الخالق والمخلوق، أي تحطيم ثنائية الحق والخلق، أو الله والعالم، وتجعل الوجود واحدا لا فرق فيه بين العالم العلوي والعالم السفلي، بينما وحدة الشهود تقر بوجود الثنائية، وذلك الفصل بين الله والخلق، وأن الاتصال بين الصوفي وربه لا يصل درجة القول إنهما شيء واحد، ذلك لأن هذا الاتصال يعقبه انفصال فهو اتصال مؤقت يعود بعده الصوفي إلى ذاته، فيدرك العالم كما كان قبل الاتصال. أما وحدة الوجود فلا ترتبط بالضرورة بالمجاهدات والمقامات والعذابات، بل اعتقاد ينطلق من مبدأ فلسفي مسبق هو الاتحاد أي أن الله قد حل في العالم فهو صورة له وأن لا وجود إلا وجوده.[3]

4– شعر التصوف في المغرب العربي القديم:

أ– التصـوف:

---

[1] – ينظر: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ط8، ص 2002، ص 33، نقلا عن: سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 161.

[2] – ينظر: سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص166.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 166- 167.

يرجع تاريخ ظهور التصوف في المغرب العربي إلى عهد المرابطين (472هـ- 542هـ/ 1326م- 1554م) في النغرب الأقصى، وعلى عهد الحفصيين في تونس (627هـ- 748هـ/1230م-1347م) وعلى عهد الزيانيين في الجزائر (633هـ-962هـ/1236م-1554م) بل إن البذور الأولى لهذا التصوف ظهرت مع بكر بن حماد السهربي المتوفي سنة (295هـ) الذي كان تلميذا للإمام سحنون، فتأثر به كثيرا وعبر عن ذلك في شعره، وإن كان هناك بعض الخلط بين الزهد والتصوف في المرحلة الأولى، فإنه لا ضير في أن يلحق بعض شعر بكر بن حماد بشعر التصوف.[1]

إذن فقد عرفت أقطار المغرب العربي بالمفهومين السياسي والجغرافي معا ظاهرة التصوف وتجاوب رجالها وعلمائها مع هذا التيار الوافد إليهم بوساطة النزوحات ونسخ المخطوطات أو إرسالها إلى هذه الأقطار، أو إحضارها عن طريق قوافل التجارة التي كانت ترحل إلى المشرق العربي، إضافة إلى توجه وفود العلماء إلى تلك الديار العربية التي كانوا يمرون عليها في رحلاتهم إلى الديار المقدسة بغية آداء مناسك الحج، وكل ذلك أتاح لهم فرصة الالتقاء بشيوخ التصوف الأجلاء.[2] وعلى هذا فإن " التبادلات الثقافية والعلمية بين العلماء والفقهاء والمحدثين والشعراء كانت متينة رصينة. وكانت مراكز المدينة المنورة والبصرة والكوفة وبغداد ودمشق والقيروان والفسطاط، ثم القاهرة وبجاية وتلمسان وقرطبة وإشبيلية ومراكش وفاس قد طوت المسافات، وقلصت الأفضية، وقوت فيما بين علماء المغرب العربي وعلماء المشرق العربي الصلات والأواصر"[3] فكثر بذلك عدد المتصوفة في المغرب العربي وبلغ حدا كبيرا، غير أن العديد منهم تعرضوا للتهميش والتحقير بل وبلغ حد التنكيل والإبعاد.

خاصة إبان العصر المرابطي، بالرغم من أن التصوف في هذا الإقليم لم يكن تصوف مغالاة ولا مبالغة، إلا أن أصحابه تعرضوا لحرب شعواء من قبل بعض الفقهاء، لأن الموقف بين هاتين الطائفتين مواقف متباينة ذلك أن الفقهاء نظروا إلى الأشياء نظرة واقعية ظاهرة، بينما المتصوفة نظروا إليها على أنها من عالم الباطن، وشتان بين الرأيين، وكان هذا السبب المباشر في ضياع الكثير من إنتاجهم.[4]

والتصوف في المغرب العربي شأنه شأن التصوف في المشرق العربي اشتهر فيه نوعان الأول سني والثاني فلسفي وقد سبق تعريف هذان النوعان.

والجدير بالذكر أن التصوف في المغرب العربي في القرون الأولى كان في معظمه سنيا، ولم يلق معارضة أو محاربة، إلا من قبل بعض الفقهاء -كما سبق ذكره- وهذا ما تؤيده كثرة أسماء الصوفية الذين حفلت بهم كتب

---

[1] - رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1968م، ص 131.

[2] - ينظر: محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 2009م، ص 12- 13.

[3] - المرجع نفسه، ص 9.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

الفكر والأدب والشعر أذكر منهم: ابن النحوي، وأبي مدين الغوث، وأبي زكريا الزواوي، والقاضي عياض، والجزولي وغيرهم.[1]

أما التصوف الفلسفي فقد انتشر في المغرب أكثر من الأقطار المغاربية الأخرى وقد ازدهر هذا الفن في فاس ومراكش بخاصة في الخمسية الهجرية الأولى، غير أن العديد من الأسماء لم يكشف عنها بعد فضلت حبيسة المخطوطات والقراطيس، على حين نجد القرن السادس الهجري كان أشد وضوحا حيث أفل عشرون علما صوفيا على الأقل من آفة النسيان، وأغلبهم ينتمي إلى البيئة الفاسية، والبيئة المراكشية، وظهر إبان هذا العصر أحد الصوفية والذي يعود إنتماؤه الأصلي إلى تلمسان وهو سليمان بن عبد الرحمان التلمساني المتوفي سنة 579هـ[2].

" أما القرن السابع فقد عجّ بأسماء جزائرية تعود أصلا إلى بيئات ثقافية إبان هذه الفترة في كل من مليانة، وبجاية، وزواوة، وتلمسان وهؤلاء صاغوا مع زملائهم من فاس ومراكش قلادة مضيئة في جيد تصوف القرن المذكور والقرون التالية له".[3]

أهم أعلام التصوف في المغرب:

شهد المغرب العربي ككل البلدان العربية حركة زهد ونسك عديدة، يمثلها عدد من الزهاد انتشروا في المغرب العربي منذ الفتح الإسلامي.

ففي القيروان نجد إسماعيل بن عبيد يوغل في التبتل لابسا جبة من صوف وكساء من صوف، ونجد محمد بن خالد بن عمران التجيبي يهرب من الثروة والقضاء حتى الإسكندرية حيث تجلى له الخضر ودعاه إلى الاستمساك، ونجد أبا يزيد بن رباح بن زيد كلما دخل الشتاء أخذ في البكاء رحمة للفقراء وغيرهم من الزهاد، وتوفرت ظروف عدة ساعدت على انتشار حركة الزهد التي تطورت فيما بعد إلى تصوف.[4]

ولعل أبرز رائد في الطريقة الصوفية كان علي شقران القيرواني الذي اشتهر أمره في المشرق والمغرب على حد سواء، فأتاه الناس من كل مكان ليأخذو عنه أصول الطريقة، ومن بينهم ذو النون المصري، الذي جاءه خصيصا إلى مدينة القيروان يقول: أقمت على بابه أربعين يوما على أن يخرج من منزله إلى المسجد... فكان يخرج في وقت كل صلاة ويرجع كالواله لا يكلمني، ولا يكلم أحدا، وعندما عاد ذو النون إلى مصر ظل يردد أقواله، ويذكر صفاته، ويعدد خصاله، من هذا يتبين أن التصوف المغربي أثر في التصوف المشرقي.[5]

ومن أشهر المتصوفة أيضا محمد بن مسروق، وكان معاصرا لعلي شقران القيرواني، كان من أشراف القيروان وسادتها، كان في شبابه مقبلا على الحياة، حيث يروي أنه كان يفتض في كل ليلة عذراء، ويقيم مجالس

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 13، 15.

3–ينظر:المرجع نفسه،ص15.

[3] - المرجع نفسه ، ص 15.

[4] – ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، د.ط،2008م.

[5] – ينظر: محمد الغزي، الحركة الصوفية في القيروان، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية: تونس ع40، 1986، ص 44.

الخمر والمجون، لكنه فيما بعد ترك حياة المجون وزهد في الحياة، فترك كل أمواله التي خلفها له والده ورحل إلى الإسكندرية، وأقام فيها.[1]

ومن أعلام التصوف في هذه الفترة أيضا أذكر ابن في هذه الفترة أيضا أذكر ابن مسرة وقد جاء إلى القيروان حاملا معه مذهب وحدة الوجود، زار بغداد في وقت كان فيه المتصوفة يتجاهرون بالحلولية ووحدة الوجود، وقد ذاع أمره واشتهر في القيروان، والتف حوله الكثير من أهاليها.[2]

أما في القرنين السابع والثامن الهجريين فقد برزت أسماء كثيرة يصعب حصرها جميعا، فمن أعلام التصوف السني أذكر: ابن النحوي في العصر الحمادي، وأبو مدين وأبو زكريا الزواوي وغيرهم في العصر الموحدي، وكانت منابع دراستهم: قوة القلوب لابن طالب المكي، ورسالة القشيري، وإحياء علوم الدين للغزالي.[3]

أما أعلام التصوف الفلسفي فأذكر منهم ابن عربي، وابن سبعين، والششتري الذين مروا ببجاية وأقاموا بها، وأثروا في أعلامها. ويعد أبو الحسن علي بن أحمد الحرالي التجيبي أكبر صوفي في أعلامها، وقد كان له الأثر الكبير في مدينتي بجاية وتلمسان، وتعدى أثره إلى المشرق العربي، وله آراء عدة في المعرفة.[4]

ومن تلاميذ أبي الحسن الحرالي أبا محمد عبد الحق بن ربيع بن أحمد بن عمر الأنصاري البجائي، وكان ذا أخلاق وعفيفا، ويمتنع عن تولي منصب القضاء، وكان كثيرا من أهل العلم يثنون عليه ويقولون إنه لم يكن في وقته بمغربنا الأوسط مثله.[5]

وأذكر بعض الأسماء لأشهر المتصوفة الذين ورد ذكرهم في كتاب " عنوان الدراية" للغبريني.

- أبو زكريا يحي بن زكريا بن محجوبة القرشي السطيفي (ت 677هـ).
- أبو عبد الله محمد بن أبي قاسم السلجماسي.
- أبو الحسن علي النميري الششتري (ت 668هـ).
- سيدي عبد الرحمن الثعالبي الذي برز في القرن الثامن الهجري وكان يلقب بالقطب الرباني، وكان له الأثر الكبير في حركتي الزهد والتصوف في المغرب العربي، وذلك من ثلاثة طرق: طريق تلاميذه، والثاني تأليفه، والثالث طريق زاويته التي تأسست عند ضريحه، والتي أصبحت مقصد الزوار، وملتقى الدارسين، ومجمع طلاب البركة والشفاء، فأصبح اسمه مقترنا بالعاصمة الجزائرية حيث يقال لها مدينة سيدي عبد الرحمن، وكذلك مدينة وهران تنسب إلى سيدي الهواري، وقسنطينة إلى سيدي راشد، وتلمسان إلى سيدي أبي مدين وكل هؤلاء لهم مكانة في تاريخ التصوف الجزائري.[6]

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه ، ص 46.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[3] – ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 125.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 125.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص 126.

[6] – ينظر: المرجع السابق ، ص 128.

الشعر الصوفي:

على الرغم من أن مصادر التصوف في المغرب القديم فقيرة في معلوماتها المتصلة بالشعر الصوفي فإن النماذج التي وردت من هذا الشعر في كتاب التشوق إلى رجال التصوف لابن زيات الشادلي، وكذا كتاب عنوان الدراية للغبريني وكتاب البستان في ذكر أولياء تلمسان لابن مريم التلمساني، وغيرها من الكتب التي تعرضت للتصوف تدل على أن هذا النوع من الشعر كان كثيرا في المغرب العربي خاصة في القرن السابع الهجري.

وقد عرف الشعر الصوفي تطورا، ونضجا في موضوعاته، وخصائصه الفنية في تلك الفترة على يد قلة من الشعراء الصوفيين الذين أثروا الساحة الأدبية المغربية بنتاجهم الأدبي الراقي مثل: أبي مدين شعيب التلمساني، وعبد الرحمن الثعالبي، وعفيف الدين التلمساني وغيرهم.[1]

وقد كان لتدهور الأوضاع السياسية في المغرب، وسقوط الخلافة الإسلامية وظهور الدول المتطاحنة، وما صاحب ذلك من فقدان الأمن والاستقرار أثر واضح في انصراف الناس إلى الآخرة، وتهافتهم على الفكر الصوفي ينهلون من معينه، واعتناقهم لشعر ابن الفارض وابن عربي، ولذلك فقد جاء شعر المغاربة مشابها للشعر الصوفي المشرقي نتيجة للتأثر المتبادل بينهما.

فمن بين المغاربة الذين تأثر بهم المشارقة أذكر ابن عربي وخاصة أفكاره في وحدة الوجود وتقي الدين أبو الحسن الشاذلي وأحمد البدوي و لعل هذا ما يمكن ملاحظته من خلال التعرض لأنماط الشعر الصوفي وهي:

- شعر الحب الالهي:[2]

الحب الإلهي هو جوهر التجربة الصوفية، وهو وسيلة من وسائل الصوفية للتعبير عن أحوالهم، ومواجيدهم، وصاحب الحال عندما يأخذ في التدرج في المقامات يشعر بأن محبة الله تفيض عليه، وكلما ازداد علوا ازداد حبا لله.

" ومن شعراء الحب الالهي في المغرب أذكر محمد بن سلمان، ويبدوا تأثره بابن الفارض واضحا عندما يتحدث في شعره عن الجمال الإلهي، وعن المحبوبة في قصيدة(حبتني ذات الحسن) وهي من القصائد التي قلد فيها ابن الفارض في تائيته المشهورة التي مطلعها:

سقتنِي حُمَيَّا الحبِّ راحةَ مقلتي * وكأسي محيَّا من عنِ الحُسنِ جلتِ

يقول محمد بن سلمان:

حبتني ذات الحسن والفضل واسع بفيض امتنان من بحار العناية
قد ربته دهرا بحانات غـيبها على نغمات " الفتق " في كل نزلة
وفي عالم التركيب لاحت لوامع من الحسن وارت عني معنى هويتي
فتهت زمانا في غيابات حجبها وراء الحما، أخال غيرا بحضرتي

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص 129.

[2] - المرجع السابق، ص 130.

يبدو التقليد واضحا في هذه الأبيات للصيغ القديمة التي تعرف عند المتصوفة بالتغزل بالذات الإلهية ، حيث تغدو المرأة في هذا النوع من الشعر رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي " ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة".

ومن الذين نظموا في هذا النوع من الشعر أيضا الولي الصالح المبارك أبو زكريا يحي بن زكريا بن محجوبة القرشي السطيفي، ومن شعره قوله:

اتت والليل معودة الجناح   تعود مسهدا رطب الجراح

فقالت كيف أنت ولا جناح   فقلت: العود يذهب بالجناح

فوالهفي على شكوى لسار   و واجزعي لإعجال الصباح

ومن الشعراء الذين ارتقوا بالشعر الصوفي المغربي وحققوا له الكثير من النضج عفيف الدين التلمساني، وديوانه الشعري دليل على ذلك وخاصة ما تعلق بالحب الإلهي، يقول التلمساني:

أُحِبُّ حَبِيباً لاَ أُسَمِّيهِ هَيْبَةً   وَكَتْمُ الهَوَى لِلقَلْبِ أَنْكَى وَأَنْكَأُ

أَخَافُ عَلَيْهِ مِنْ هَوَايَ فَكَيْفَ   أَغَارُ عَلَيْهِ مِنْ سِوَايَ وَأَبْرَأُ

أَبِيتُ أُعَانِي فِيهِ حَرَّ جَوَانِحِي   وَبَيْنَ جُفُونِي مَدْمَعٌ لَيْسَ يَرْقَأُ

والحب في هذه الأبيات هو حب لله لا لشيء آخر، فالعاشق الصوفي لا يريد بعشقه أن يصل إلى أي غاية سوى الوصال والقرب من المحبوب، ولذلك يمكن القول:" إن الحب الصوفي هو من قبيل الحب لذاته (الله) أي أنه بريء من الغرض، منزه عن المنفعة فليس هو من قبيل الخوف من النار أو الطمع في الجنة".

السكر الصوفي:[1]

السكر الصوفي ليس سكرا ماديا يذهب العقل، ويثقل الحواس، إنما هو سكر معنوي، إنه حال من الدهشة التي تعتري الصوفي فتجعله يذهل عن كل شيء عدا المحبوب وفي هذا المعنى قال أحدهم:

فصحوك من لفظي هو الوصل كله   وسكرك من لحظي يبيح لك الشربا

فما ملّ ساقيها وما ملّ شارب   غقارلحاظ كأسه يسكر اللّبا

فالخمر رمز من رموز الوجد الصوفي حين تحولت إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن، ويظهرلنا تتبع الطبقات الصوفية على أن هذا التحول بدأت بواكيره منذ القرن الثاني الهجري الثامن الميلادي. إلا أننا لا نعثر على نصوص مطولة في هذه الفترة، فكل ما وجد هو عبارة عن مقطوعات قصيرة، ولم تظهر المطولات إلا في زمن متأخر يعود إلى أواخر القرن الرابع الهجري، ومن الشعراء الذين يكثر عندهم توظيف الرمز الخمري سيدي أبو مدين الغوث حيث يقول في نونيته المشهورة:

أدرها لنا صرفا ودع مزجها عنا   فنحن أناسٌ لا نرى المزج مذ كنا

---

[1] – ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص133، 134.

وغن لنا فالوقت قد طاب باسمها لأنّا إليها قد رحلنا بها عنّا

عرفنا بها كل الوجود ولم نزل إلا أن بها كل المعارف أنكرنا

هي الخمر لم تعرف بكرم يخصها ولم يجلها راح ولم تعرف الدّنا

مشعشعة يكسو الوجوه جمالها وفي كل شيء من لطافتها معنى

لقد أجمع الشاعر في هذه القصيدة جميع الصفات التي نجدها في الشعر الخمري القديم كوصفها بالصرفة وأنها مشعشعة فيها بريق ولمعان وغير ذلك من الصفات، إلا أن أبا مدين أشربها دلالات تحيل على العرفانية الصوفية، وذلك بتحويلها إلى رمز للحب الإلهي.

الفنــاء[1]:

لقد تأثر شعراء المغرب العربي بفكرة الفناء وترددت في أشعارهم- وقد سبق الحديث عن معنى الفناء- يقول أبو محمد عبد الحق بن ربيع البجائي في رائيته مشيرا إلى معنى الغناء:

سفرتْ على وجه الجميل فأسْفرا وبدا هلال الحسن منها مقمرا

ودنت فكاشفت القلوب بسرها وسقت شراب الأنس منها كوثرا

وبهافنيت عن الغناء وغصت في ماء الحياة مسرمدا ومدهرا

والشاعر يسعى في هذه الأبيات إلى إذابة الحدود وكشف الحجب حتى بلوغ درجة الفناء وسبيل ذلك المجاهدات.

ومن الشعراء الذين عبروا عن أحوال الفناء أيضا أبو زكريا يحي بن زكريا بن محجوبة القرشي السطيفي حيث يقول:

جلت لك ليلى من مثنى نقابها طريقا وأبدت لمعة من جمالها

فطبت بها عيشا وتهت لذاذة وفيأك الإلماع برد ظلالها

فكيف ترى ليلى إذا هي أسفرت ضحاء وأبدت وارفا من دلالها

وكيف بها لم يغب عنك شخصها ولم تخل وقتا من منال وصالها

وكيف بكون الأمر إن أنت كنتها وكانتك تحقيقا فحلت بحلها

و لعل أكبر صوفي فيلسوف في المغرب هو أبو الحسن علي بن أبي أحمد بن إبراهيم الحرالي التجيبي ترك أثره ببجاية و تلمسان و المشرق و له آراء في المعرفة و البحث عن الحقيقة،ومن شعره في المعرفة الكشفية قوله:

ما لنا منا سوى الحال عدم و لبا رينا و جود وقدم

نحن بنيان بنته حكمة و خليق بالبنا أن يهدما

نحن كتب الله ما يقرأها غير من يعرف ما معنى القلم

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

أحرف الكتب الذي أبدعه كلما لاحت معانيه انعجم

و يشير الشاعر في هذا النص إلى المعرفة وهي عنده–كما عند جمهور المتصوفة–لا يتوصل إليها إلا بالحدس و الكشف، فالعقل قد يكون عائقا للإنسان للوصول إلى المعرفة الحقة .

من خلال ما سبق يظهر أن الشعر الصوفي تغلب عليه النزعة السلوكية الأخلاقية و تقل النزعة الفلسفية التي شاعت في شعراء التصوف بالمشرق.و ربما يعود السبب في ذلك كراهية العامة و بعض فقهاء المغرب العربي لأهل الفلسفة و اضطهادهم لكل من يشتغل بها،يقول ابن سعيد نقلا عن المقري:"كل العلوم لها عندهم–يعني الأندلسيين–حظ و اعتناء إلا الفلسفة و التنجيم فإن لها حظا عظيما عند خواصهم و لا يتظاهرون بها خوف من العامة فإنه كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أويشتغل التنجيم أطلقت العامة عليه اسم "زنديق"وقيدت عليه أنفاسه فإن زل في شبهة رجموه بالحجارة أو أحرقوه قبل أن يصل أمره إلى السلطان،" [1] وهذا يكشف نزعة التدين عند المغاربة.

ثانيا: ترجمة لحياة أبي مدين الغوث:

1– حياته:

هو القطب الرباني إمام العباد، وشيخ مشايخ الإسلام في عصره سيدي أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي الأصل من ناحية إشبيلية ومن حصن قطنيانة، ولد عام (520هـ–1126م)[1] لقب الغوث وهي رتبة صوفية تقل عن القطب وتزيد عن الأخيار والأوتاد.

يذكر الإمام ابن عربي أحد أقطاب التصوف أن أبا مدين تقطب قبل أن يغرغر بثلاث ساعات، والقطبية للعارف منتهى آماله، وابن عربي أحد تلاميذ أبي مدين كان متأثرا به أيما تأثر إذ لا يخلو كتاب من كتبه من ذكر مناقبه، كما كان يضعه في منزلة يعز بلوغها ويلقبه شيخ الشيوخ.[2]

كان أبومدين متحليا بكل مكارم الأخلاق مشغولا بالتعليم والعبادة والإقبال على الله تعالى في الظاهر والباطن، قال عنه أبو الصبر أيوب بن عبد الله الفهري:" كان زاهدا، فاضلا عارفا بالله تعالى، قد خاض من

---

[1] – ينظر: ابن الزيات النادلي، التشوق إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تح: أحمد التوفيق،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط2، 1997م، ص 319.

[2] – ينظر: ابن قنفذ القسنطيني، أنس الفقير وعز الحقير، نشره وصححه محمد الفاسي وأدولف فور، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، د.ط، ص 16.

الأحوال بحارا ونال من المعارف أسرارا وخصوصا مقام التوكل لا يشق فيه غباره ولا تجهل آثاره وكان مبسوطا بالعلم مقبوضا بالمراقبة كثير الالتفات إلى الله تعالى حتى ختم الله له بذلك". [1]

توفي والده وهو صغير فتركه في رعاية أخيه الأكبر، فكلفه إخوته وكان أصغرهم سنا برعى المواشي التي ورثوها عن أبيهم، وكان أثناء غدوه ورواحه يعجبه منظر جماعة من الناس كانوا يصلون ويقرؤون القرآن فكان يقترب منهم عله يتعلم الصلاة أو يحفظ شيئا من القرآن، لكنه لجهله لم يتمكن من ذلك، فولد ذلك في نفسه غما وهما، ويعبر بنفسه عن هذا الإحساس في قوله: " فإذا رأيت من يصلي أو يقرأ القرآن أعجبني، ودنوت منه وأجد في نفسي غما لأنني لا أحفظ شيئا من القرآن ولا أعرف كيف أصلي". [2]

فقرر الفرار من المنزل بحثا عن الوسط الذي يلائمه ليحقق أمنيته، ولم يتسنى له ذلك إلا في المرة الثالثة لأن أخاه الأكبر كان في كل مرة يتصداه ويمنعه.

اتجه أبومدين إلى المغرب فنزل بطنجة لكنه لم يجد ما يأهله من العلم والمعرفة فسار إلى مراكش بالجنوب وانخرط في سلك الجندية، لكن حبه للعلم ورغبته الملحة في المعرفة كانت أقوى، فلاحظ عليه ذلك أحد الشيوخ فنصحه بالتوجه إلى فاس، يقول متحدثا عن نفسه:" سرت إليها ولزمت جامعها ورغبت في من علمني أحكام الوضوء والصلاة ثم سألت عن مجالس العلماء فسرت إليها مجلسا بعد مجلس". [3] وفي هذه المجالس لازم العديد من شيوخها وتعلم منهم وأخذ عنهم الكثير، لتكون وجهته التالية هي المشرق أين قام بأداء فريضة الحج وعكف على الدراسة ولقاء كبار رجال التصوف.

وبعد أن فتح الله عليه بمواهب قلبية وأسرار ربانية استقر به المقام في شرق الجزائر بالتحديد في مدينة بجاية، وتزوج إمرأة حبشية أهديت له ببجاية، وأنجبت له ولدا سماه محمد لكن الشيخ اعتزل عنها فتزوجها تلميذه عبد الرزاق الجزولي وربى الولد، هذا الأخير الذي توفي بعد مدة [4]، أما سبب اختيار الشيخ لبجاية فلم يكن بمحض الصدفة، وإنما لكونها كما يقول:" مدينة معينة على طلب الحال" [5]، فقد كانت بجاية في ذلك الوقت منارة العلوم ومركز العلماء وظلت كذلك إلى نهاية القرن الخامس عشر ميلادي.

وفي هذه المدينة ظهر فضل الشيخ وذاعت شهرته وكثر مريدوه، فتخرج على يديه أكثر من ألف تلميذ كلهم من العلماء، أخذوا طريقته ونشروها في مناطق عديدة من بلاد المغرب، ومما كان يدرسه لتلاميذه في بجاية الرسالة القشيرية في التصوف للشيخ أبي القاسم عبد الكريم القشيري (ت 462هـ) وكتاب " المقصد الأمني في شرح أسماء الله الحسنى" لأبي حامد الغزالي، الذي ذكر أنه بث فيه بعض أسرار المكاشفة" [6].

---

[1] – ابن الزيات التادلي، التشوق إلى رجال التصوف، ص319.

[2] – المرجع نفسه، ص 320.

[3] – المرجع نفسه ، ص 320.

[4] – ينظر: أبومدين الغوث، ديوان وحكم أبي مدين الغوث التلمساني، راجعه ونقحه: حمدان حجاجي، د.ط،2007م، ص 45.

[5] – المصدر نفسه، ص 23.

[6] – ينظر: يحي بوعزيز، أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1995م، ص 17.

أما عن قصة وفاته تذكر المصادر التاريخية أنه لما اشتهر أمر سيدي أبومدين وذاع صيته في كل البقاع وشى به أحد علماء الظاهر عند يعقوب المنصور، وقال له إن له شبها بالإمام المهدي وأتباعه كثيرون في كل بلد، فبعث إلى أبي مدين يستقدمه وكتب لصاحبه في بجاية أن يعتني به ويحمله خير محمل، ولما قرر أبومدين السفر لملاقاة السلطان اغتاض رفاقه وبدا تبرمهم للشيخ فقال لهم:" إن منيتي قربت وبغير هذا المكان قدرت ولا بد لي منه وقد كبرت وضعفت لا أقدر على الحركة فبعث الله لي من يحملني إليه برفق ويسوقني إليه أحسن سوق وأنا لا أرى السلطان وهو لا يراني". [1] فاطمأن رفاقه وطابت نفوسهم بهذه الكلمات التي علموا من خلالها أنها إحدى كراماته، فارتحلوا به ولما وصلوا قرب تلمسان -غرب الجزائر- وظهرت رابطة العباد، قال لأصحابه:" ما أصلحه للرقاد"،[2] فمرض الشيخ مرض الموت،فنزلوا به وادي يسر فكان آخر كلامه"الله حق".[3] توفي رحمه الله سنة (594هـ-1197م) ونقل جثمانه إلى قرية العباد مدفن الأولياء وكانت جنازته يوما مشهودا خرج فيه أهل تلمسان تقديرا منهم للولي الكبير.

مسيرة الشيخ كانت جهادا ضد الحملات الصليبية، فقد انخرط أبومدين في صفوق صلاح الدين الأيوبي ضد الصليب قي بيت المقدس، وبترت ذراعه ودفنت في القدس الشريف، [4] بعدها كان مساره ضد الجهل الذي كان يعم أقطار العالم الإسلامي.

ومنذ وفاته صارت مدينة تلمسان مدينة الولي سيدي أبي مدين يعرف بها وتعرف به، كما أصبحت قبلة للزائرين الذين لا يدخرون جهدا في سبيل زيارة ضريحه والتبرك والدعاء.[5]

2- شيوخه:

لقد بدأ أبومدين طريقه إلى العلم والمعرفة من مدينة فاس المغربية، حيث كان يتردد على مجالس العلماء، لكنه لم يكن يفهم عنهم شيئا، إلى أن جلس مجلسا كلما تكلم صاحبه بكلام ثبت في قلبه وحفظه، فسأل عن الشيخ، فقيل له:" إنه أبو الحسن بن حرزهم" فلما فرغ الشيخ من درسه دنا منه أبومدين، وقال له:"حضرت مجالس كثيرة، فلم أثبت على ما يقال، وأنت كلما سمعت منك حفظته، فقال له: هم يتكلمون بأطراف ألسنتهم، فلا يجاوز كلامهم الآذان، وأنا قصدت الله بكلامي فيخرج من القلب".[6]

إذن كان أول شيخ تعلق به قلب أبومدين هو الزاهد الصوفي أبو الحسن علي بن حرزهم (559هـ) ولد بفاس ونشأ بها وكان فيها من كبار الفقهاء، فلازمه أبومدين وقرأ عليه كتاب "الرعاية لحقوق الله" الذي ألفه الإمام الحارث المحاسبي، وكتاب الرعاية من كتب التذكير بالله النفيسة، كما درس على ابن حرزهم كتابا آخر في التذكير

[1] - ابن قنفذ القسنطيني، أنس الفقير وعز الحقير، ص 102.

[2] - أبومدين الغوث، الديوا، ص 64.

[3] - المصدر نفسه، ص 65.

[4] - ابن قنفذ القسنطيني، أنس الفقير وعز الحقير، ص 184.

[5] - عبد العزيز فيلالي، تلمسان في العهد الزياني، ج2، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2007م، ص 385.

[6] - ابن قنفذ القسنطيني، أنس الفقير وعز الحقير، ص 12.

هو كتاب " إحياء علوم الدين" للإمام الغزالي، وهو كتاب يكفي المسلم في أمور دينه من عقيدة وعبادة وأخلاق.[1]

ومن أشياخ أبي مدين الشيخ أبو يعزي يلنور بن عبد الله، وكان من آيات الله تعالى وأمره كله عجيب، ونقلت كراماته نقل التواتر وحكيت عنه الأعاجيب لخصها أبو مدين في قوله:" طالعت أخبار الصالحين من زمان أويس القرني إلى زماننا، فما رأيت أعجب من أخبار أبي يعزي، وطالعت في كتب التصوف فما رأيت كالإحياء للغزالي،[2] وقد أخذ عنه أبومدين التصوف بوصفه سلوكا عمليا.

ومن أشياخه، الشيخ الفقيه الصالح أبو الحسن علي ابن غالب من فقهاء فاس، وقد لازمه أبومدين وتفقه عليه فقرأ عليه السنن لأبي عيسى الترمذي في حديث النبي صلى الله عليه وسلم، وكان أبو الحسن متمكنا من علوم القوم وكان الأولياء يحضرون مجلسه ولقد ورث مالا كثيرا فصرفه كله في وجوه الخير.

ومن أشياخه أيضا، الشيخ الصالح أبو عبد الله الدقاق من أكبار الصوفية وكان يتردد من فاس إلى سلجسمانة وكان يقول:" أنا أول من أخذ عنه الشيخ أبومدين علم التصوف" [3] وقد أخذ عنه أبومدين التصوف بوصفه علما نظريا.

ومن أشياخه، الشيخ عبد القادر الجيلالي الحسني (561هـ) رأس الطريقة القادرية، أخذ عنه في الحرم الشريف كثيرا من الأحاديث وألبسه خرقة صوفية، وأودعه كثيرا من أسراره، وكان أبومدين يفتخر بصحبته ويعده أفضل مشايخه الكبار.[4]

3- تلاميذه:

سبق أن ذكرنا أنه قد تخرج حوالي ألف تلميذ على يد أبي مدين وكانت لكل منهم الكرامة والبركة، ومن أشهر تلاميذه عبد الرحيم القناوي المتوفي بمصر 592هـ، قال عنه التادلي الصومعي صاحب كتاب "المعزى في مناقب أبي يعزى" بأنه من أصحاب الشيخ أبي مدين.[5]

"ومن تلامذته أيضا: ابن عربي، رغم أنه يقول في كتابه "روح القدس" بأنه لم يجتمع به وكان يتمنى ذلك، يقول أبومدين عن هذا كما ورد في روح القدس على لسان ابن عربي السيدراني- الذي جاء حاملا رسالة من أبي مدين لابن عربي:" أما الاجتماع بالأرواح فقد صح بيني وبينك وثبت وأما الاجتماع بالأجسام في هذه الدار فقد أبى الله ذلك فسكن خاطرك، والموعد بيني وبينك عند الله في مستقر رحمته". [6] وقد خصص ابن عربي بابا في

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

[2] - المرجع نفسه ، ص 26.

[3] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبومدين الغوث (حياته ومعراجه إلى الله)، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ص27.

[4] - أبومدين، الديوان، ص 29.

[5] - نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،2008،ص145.

[6] - المرجع نفسه، ص 145.

كتابه الفتوحات المكية لأبي مدين عنونه " بالباب السادس والخمسين وخمسمائة في معرفة حال القطب، كان منزله " تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ" [سورة الملك، الآية 1]، وهو من أشياخنا درج سنة تسع وثمانين وخمسمائة رحمه الله، كان هذا الهجير والمقام لشيخنا أبي مدين". [1]

ومن أشهر تلاميذه أيضا أبو الحسن الششتري الذي تتلمذ عليه ببجاية وكان الششتري يحضر حلقات المدينية، ولهذا سمي أيضا بالمديني، ومن شدة تأثره به نسبت بعض موشحات وأزجال أبي مدين إلى الششتري. [2]

ومن تلاميذه أيضا محمد بن إبراهيم الأنصاري، وكان من كبار تلاميذ أبي مدين الذين أكثر الرواية عنه، وكان يحضر مجالس أبي مدين ببجاية. [3]

ومن أشهر تلاميذه أيضا، الذين أخذوا عنه بدون واسطة أبو محمد صالح، وجعفر بن عبد الله بن محمد بن بونة. [*] الخزاعي الولي الشهير كما وصفه ابن الخطيب بذلك، وهو من أهل شرق الأندلس توفي سنة 642هـ ويعد من أخص أصحاب أبي مدين، كان يكنى أبا أحمد، أسس الطريقة البونية التي كان لها صدى كبير في الأندلس وهي متفرعة عن الطريقة المدينية. وهو شيخ صوفي كبير وولي شهير، كثير الأتباع. [4]

ومن أشهر تلاميذه أيضا أبو الصبر السبتي الذي استشهد في معركة العقاب سنة 609، وقد لقبه وأخذ عنه كما أخذ عن أبي يعزي، وأبو الصبر هو كبير مشايخ وقته. [5]

ومن تلاميذه أيضا، أبو علي حسن بن محمد الغافقي الصواف، صحب أبا مدين نحوا من ثلاثين سنة. [6]

ومن تلاميذه يوسف بن خلف الكومي المتوفي سنة 576هـ وكان ابن عربي قد التقى به في إشبيلية، وأثنى عليه وقال بأنه زاهد كبير ملامتي. [7]

هذه بعض الأسماء لتلاميذ سيدي أبومدين إرتأيت أن أقدمها على سبيل المثال لا الحصر لأن المجال لا يسمح بذكرهم جميعا.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 146.

[2] – الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف في المائة السابعة ببجاية، تح: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص 239.

[3] – ينظر: ابن قنفذ القسنطيني، أنس الفقير وعز الحقير، ص 37.

[*] – نسبة إلى بونة وتسمى اليوم عنابة.

[4] – ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ، ص146-147.

[5] – ينظر: ابن الزيات التادلي، التشوق إلى رجال التصوف، ص415.

[6] – المرجع نفسه، ص 191.

[7] – ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس، ص147.

4- كراماته:

للشيخ أبي مدين العديد من الكرامات ومن بينها كرامة استماع الطيور لوعظه وإرشاده، وعن ذلك يقول الشعراني رضي الله عنه في طبقاته الكبرى أن أبا مدين " مكث سنة في بيته لا يخرج إلا للجمعة، فاجتمع الناس على باب داره، فطلبوا منه أن يتكلم عليهم، فلما ألزموه خرج فرأى عصافير على سدرة في الدار فلما رأته فرت، فرجع وقال: لو صلحت للحديث عليكم لم تفر مني الطيور، ثم رجع وجلس في البيت سنة أخرى جاؤوا إليه فخرج فلم تفر منه الطيور فتكلم على الناس ونزلت الطيور تضرب بأجنحتها وتصفق حتى مات منها طائفة ومات رجل من الحاضرين". [1]

ومن بين الكرامات الربانية التي أيدته عن منكريه تلك التي حدثت عند اجتماع أحد معارضيه في مجلس وعظه فسأله الشيخ وقال: لم أتيت؟ فقال الرجل: أتيت لأقتبس من أنوارك... فقال له الشيخ، ما في كمك؟ فقال له الرجل، مصحف، فقال أبومدين: أخرجه وافتحه واقرأ أول سطر منه، ففتح الرجل المصحف، فإذا أمام عينيه الآية التالية:" الَّذِينَ كَذَّبُوا شُعَيْبًا كَأَنْ لَمْ يَغْنَوْا فِيهَا الَّذِينَ كَذَّبُوا شُعَيْبًا كَانُوا هُمُ الْخَاسِرِينَ "[2]. فقال أبومدين: أما يكفيك هذا؟ فاعترف الرجل بسوء نيته واعتذر للشيخ عن موقفه ورجاه أن يدعوا له بالهدى.[3]

ومن كراماته أيضا أنه دخل يوما في بعض سياحاته على عجوز تسكن في مغارة، فأقام عندها فجاء ابنها آخر النهار وسلم عليه، فقدمت العجوز سفرة فيها صحن وخبز فقعد الشيخ والابن يأكلان، فقال الابن: تمنيت لو كان هذا كذا، فقال له أبومدين: بسم الله وكل ما تمنيت، ففعل الابن وبينما هو كذلك فإذا باللون الواحد ينقلب ألوانا كثيرة ويجد طعم ما يتمنى.[4]

ومما روى عنه ابن عربي أنه " إذا خطر له خاطر في نفسه وجد جوابه مكتوبا في ثوبه الذي عليه فخطر له يوما أن يطلق امرأته وكان بحضور العارف أبي العباس الخشاب فرأى مخطوطا في ثوب الشيخ، أمسك عليك زوجك". [5]

ومما يروى عنه أيضا أن الله سبحانه وتعالى قد أذل له الوحوش، فقد مر ذات يوم على حمار والسبع قد أكل نصفه وصاحبه ينظر إليه لا يستطيع أن يقترب منه، فقال لصاحب الحمار تعال، فذهب به إلى الأسد وقال له أن يمسك بأذن الأسد ويستعمله مكان حماره، فأخذ الرجل بأذن الأسد وركبه وصار يستعمله سنين مكان حماره إلى أن مات.[6]

---

[1] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 66.

[2] – سورة الأعراف، الآية: 91.

[3] – ينظر: أبومدين الغوث، الديوان،ص 21.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص 31.

[5] – المصدر نفسه، ص 31.

[6] – ينظر: المصدر نفسه، ص 31.

لكل ولي كرامات، وكرامات الشيخ أبي مدين كثيرة لا يسعني المجال لذكرها جميعا، لذلك اكتفيت بذكر بعض منها، وتبقى كبرى كراماته هي تخرج عدد كبير من المريدين على يديه، والذين انتشروا في كل البقاع يهدون إلى طريق الله من جيل إلى جيل.

5- طريقته الصوفية:

إليه تنسب الطريقة المدينية التي كانت مشهورة ببجاية، ووصل صيتها إلى بلاد اليمن [1]، وفي هذا يقول الحضرمي صاحب كتاب "روض الرياحين" في ظل حديثه عن الشيخ عبد القادر الجلاني:" وإليه ينتسب أكثر شيوخ اليمن، ومنهم من ينتسب إلى الشيخ الكبير العارف الشهير أبي مدين... شيخ المغرب". [2]

" وقد نقل ابن عربي في كتابه " روح القدس" عن شيخه أبي يعقوب يوسف بن يخلف الكومي- وهو من تلامذة أبي مدين- أن قال:" كان أبو مدين رضي الله عنه لسان هذه الطريقة ومحييها ببلاد المغرب"، ويضيف الكومي في حديثه عن أبي مدين قائلا:" وهو مثل موسى القوي للسفينة، كان كثير الأوراد يخفي صدقته ويكرم الفقير ويذل الغني... كان كبير الهمة الغالب عليه الملامتية"، والملامتية [*] هي إحدى الطرق الصوفية وهي الطريقة التي سلكها ابن حرزهم أحد شيوخ أبي مدين". [3]

وكان أبو مدين الغوث يقول:" كرامات الأولياء نتائج معجزاته صلى الله عليه وسلم، وطريقتنا هذه أخذناها عن أبي يعزي بسنده إلى الجنيد، بسنده للحسن البصري، عن علي عن النبي صلى الله عليه وسلم". [4]

والخطوة الأولى في الطريق إلى الله في رأي أبي مدين تبدأ بالتوبة ثم الإرادة، يقول:" طلب الإرادة قبل تصحيح التوبة غفلة"، [5] وتصحيح التوبة يكون برد الحقوق المغتصبة إلى أهلها حتى تكون التوبة خالصة، وكذا أداء أداء حقوق الله في الطاعات، ولصدق التوبة لابد من:

1- المحاسبة: والمحاسبة هي أن يحاسب الإنسان نفسه على كل صغيرة وكبيرة يأتيها فيزنها بميزان الشرع م بميزان الإخلاص، ويصلح حاله، ويلازم طريق الحق ويحسن فيما بينه وبين الله وذلك في مراعاة القلب، وبالتالي يرقى إلى درجة المراقبة[6].

---

[1] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين،149.

[2] - المرجع نفسه، ص 150.

[*] - الملامتية:فرقة صوفية حاربت تشوف النفس الإنسانية بمداومةملامتها ،ينظر:عبد الحميد هيمة،الخطاب الصوفي،ص176 .

[3] - المرجع نفسه، 150.

[4] - أبو مدين الغوث، الديوان، ص 20.

[5] - عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 530.

[6] - ينظر: عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص75.

2- المراقبة: والمراقبة هي اليقين بأن الله عليه رقيب، يقول الله تعالى:" قُلْ إِنْ تُخْفُوا مَا فِي صُدُورِكُمْ أَوْ تُبْدُوهُ يَعْلَمْهُ اللَّهُ".[1]

أما المقامات التي يمر بها الإنسان فإنها تبتدئ بعد التوبة بالورع، والورع: هو ترك كل ما فيه شبهة وقد بلغ أبومدين في ذلك مقاما عاليا والورع أول الزهد[2]، ولقد اهتم أبومدين بالزهد اهتماما كبيرا، يقول فيه."الزهد فريضة وفضيلة وقربة: فالفرض في الحرام، والفضل في التشابه والقربة في الحلال"[3]، فالزهد عنده أحد أسس التصوف وبدونه لا يكون تصوف.

أما عن أسس التصوف فيقول أبو مدين:" أسس هذا الشأن على الزهد والاجتهاد"[4]، والزهد سبق وأن تحدثت عنه، أما الاجتهاد إنما هو اجتهاد في ذكر الله بأشمل وأعم ما يصلح عليه كلمة الذكر: الذكر باللسان وبالقلب، والتذكر الدائم لله، والتفكر في ملكوته...، ولأبي مدين في ذلك كلمات جميلة يقول:" نسيان العبد للحق تعالى طرفة عين خيانة"[5]، ويبدو أن أبا مدين قد استلهم ذلك من قوله تعالى:" الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَى جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ".[6] وإذا استمر الذكر اتجه القلب شيئا فشيئا إلى توحيد الوجهة والمقصد، يقول أبومدين:" ليس للقلب إلا وجهة واحدة ومتى توجه إليه حجب عن غيرها"[7]، ويحدد أبومدين هذه الوجهة بقوله:" اجعل الحق مقصدك ووجهتك".[8]

ويستمر الاجتهاد في الذكر فيقود الإنسان إلى الأنس والشوق والمحبة وفي ذلك يقول أبومدين:" فإذا ما كان الأنس والشوق والمحبة واستمر الذكر كانت المعرفة"[9]، وهنا يكون السالك قد وصل إلى رتبة الصوفي.

أما ثمرة التصوف فهي ما عبر عنها أبومدين تعبيرا صادقا بقوله:" ثمرة التصوف تسليم كله".[1]

---

[1] - سورة آل عمران، الآية:167.

[2] - ينظر: عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص74.

[3] - أبومدين الغوث، الديوان، ص 117.

[4] - المصدر نفسه، ص117.

[5] - المصدر نفسه، ص 119.

[6] - سورة آل عمران، الآية: 191.

[7] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص93.

[8] - المرجع نفسه، ص 94.

[9] - المرجع نفسه، ص 95.

إن ثمرة التصوف تسليم لله سبحانه وتعالى تسليما كليا وصورة التسليم التامة الجميلة الكريمة العظيمة هي ما كان عليه الرسول صلى الله عليه وسلم والتي عبر الله تعالى عنها بقوله:" قُلْ إِنَّ صَلاَتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ، لاَ شَرِيكَ لَهُ وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِين". [2]

وهذا التسليم هو مدار دعوة أبي مدين ومركزها وسنامها وقد وصل أبو مدين إلى التسليم وحينئذ تكلم عن الشيخ وقال كلمته الجامعة. " الشيخ من هذّبك بأخلاقه وأدبك بإطراقه وأنار باطنك بإشراقه"[3].

ويمكن أن نلخص تعاليم أبي مدين كلها في قصيدة الشعرية التي مطلعها:

أَللَّه قل وذر الوجود وما حوى إن كنت مرتادا بلوغ كمال [4]

6- آثاره:

- الوصايا:

ترك أبومدين وصايا شاعت من بعده في دوائر العلم وأهل الزهد والتقوى منها الوصية التي ورد ذكرها في كتاب الوصايا لابن عربي، كما ورد ذكرها في دائرة المعارف الإسلامية [5] وهي في معنى إكرام الضيف وتحمل مغزى صوفيا عميقا يقول ابن عربي.

" ولشيخنا أبي مدين في هذه المسألة حكاية عجيبة كان رضي الله عنه يقول بترك الأسباب التي يرزق بها الناس وكان قوي اليقين وكان يدعو الناس إلى مقامه والاشتغال بالأهم فالأهم من عبادة الله فقيل له في ذلك أي في ترك الأسباب والأكل من الكسب، فقال رضي الله عنه: ألستم تعلمون أن الضيف إذا نزل بقوم وجب بالنص عليهم القيام بحقه ثلاثة أيام إذا كان مقيما، فقالوا: نعم، فقال: فلو أن الضيف في تلك الأيام يأكل من كسبه، أليس كان العار يلحق بالقوم الذين نزل بهم، فقالوا: نعم، فقال: إن أهل الله رحلوا عن الخلق ونزلوا بالله أضيافا عنده فهم في ضيافة الله ثلاثة أيام، " وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ " [سورة الحج، الآية 47]، فنحن نأخذ ضيافته على قدر أيامه فإذا كملت لنا ثلاثة أيام من نزلنا عليه ولا نحترف ولا نأكل من كسبنا، عند ذلك يتوجه اللوم وإقامة مثل هذه الحجة علينا". [6]

---

[1] - المرجع نفسه، ص 96.

[2] - سورة الأنعام، الآية: (162-163).

[3] - عبد الحليم محمود، شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث، ص95.

[4] - أبومدين الغوث. الديوان. ص 57.

[5] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، ص153.

[6] - المرجع نفسه ، ص153- 154.

– الحكـم:

لأبي مدين حكم إلهية مطبوعة ضمن ديوانه المسمى "المنن الربانية الوهبية في الآثار الغوثية الشعبية"، وله مواعظ على طريقة أهل التحقيق عند الصوفية.

ومن أمثلة حكم أبي مدين:[1]

– من عرف الله استعاذ منه في اليقظة والمنام.

– وقال: اجعل الصبر زادك والرضى مطيتك والحق مقصودك ووجهتك.

– وقال: من عرف نفسه لم يغتر بثناء الناس عليه.

– وقال: بالمحاسبة يصل العبد إلى درجة المراقبة.

– وقال: من رزق حلاوة المناجاة زال عنه النوم ومن اشتغل بطلب الدنيا ابتلي فيها بالذل ومن لم يجد من قلبه زاجر فهو خراب.

– وقال: من تحقق بالعبودية نظر أفعاله بعين الرياء وأحواله بعين الدعوى وأقواله بعين الافتراء.

وحكم أبي مدين هذه –كما يلاحظ– تنم عن خبرته الواسعة بالحياة وبالجانب الروحي منها خاصة مجاهدة النفس التي تعد من أصعب أنواع الجهاد، بالإضافة إلى أنها تدل على خبرة عميقة بنفسية الإنسان.[2]

– مؤلفاتـه:

ترك أبومدين تصانيف منها كتاب "أسس التوحيد"، وكتاب "مفاتيح الغيب لإزالة الريب وستر العيب"، وهو مخطوط يتكون من اثنين وتسعين صفحة.[3]

د– شعـره:

كان أبومدين نظاما للشعر بما في ذلك الموشحات والأزجال وقد اعتنى بجمعها الشيخ العربي بن مصطفى الشوار التلمساني شيخ الزاوية العلوية بتلمسان، ونشرها في ديوان واحد نجله محمد بن العربي بمطبعة الترقي في دمشق سنة 1938 بعنوان " المنن الربانية الوهبية في المآثر الغوثية الشعيبية" –كما سبق ذكره– وعلى الرّغم مما بذله المرحوم من جهد، فإن الديوان مازال في حاجة إلى تحقيق، لتوثيق ما به من قصائد، وإلحاق أخرى به من الشوارد التي تنقصه، والتي لم تمتد إليها يد الشيخ ففاتته،[4] وذلك مثل القصيدة اللامية التي هي في الاستغاثة والأدعية، وعدتها خمسة وعشرون بيتا، مطلعها:[5]

لِأَلْطَافِكَ الحُسْنَى مَدَدْتُ يَدَ الرَجَا وَ حَالِي كَمَا تَدْرِي، وَأَنْتَ المؤَمَّلُ

---

[1] – أبومدين الغوث، الديوان، ص 113- 115 -116.

[2] – ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، ص154.

[3] – عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، ص 530.

[4] – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين (الرؤيا والتشكيل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002، د.ط، ص 15.

[5] – المرجع نفسه، ص 15.

وَ حَالِي كَمَا تَدْرِي، وَأَنْتَ المؤَمَّلُ وَ أَنْتَ رَؤُوفُ ُ مُحسِنُ ُ مُتَفَضِّلُ

ومثل القصيدة التي أوردها النبهاني في مجموعته والتي مطلعها: [1]

قَدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الغَرَامِ تَلَهُفِي وَإِنِّ مَتَى هَذَا الجَفَايَا مُتَلَفِي

وهي مؤلفة من ثلاثة عشر بيتا.

وكذا القصيدة النونية الخمرية، والتي من أشهر قصائد سيدي أبي مدين الصوفية، والتي تعد من بواكير القصائد الخمرية، والتي يكون ابن الفارض قد استلهم منها قليلا أو كثيرا لصناعة ميميته الخمرية المشهورة، وعدتها خمسون بيتا، أولها: [2]

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا وَ دَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فَنَحْنُ أُنَاسٌ لاَ نَعْرِفُ الْمَزْجَ مُذْ كُنَّا

وَغَنِّ لَنَا فَالْوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا لأِنَا إِلَيْهَا قَدْ رُحْنَا بِهَا عَنَّا

وقد قام شعراء ومتصوفة بشرح وتخميس بعض قصائد أبي مدين حيث أورد ابن مريم في البستان تخميسا لبعض قصائد أبي مدين، من طرف أحمد ابن الحاج. [3]

كما يحتاج الديوان إلى وقفة متأنية فبعض الأزجال والموشحات الواردة فيه نسبت للششتري مثل الموشح الذي ورد في الصفحة الواحدة والسبعين والذي مطلعه:

كُلُ وَاحِدٍ لَهُ نَصِيبْ يَأْتِي وَهَوَاكَ لِي نَصِيبْ [4]

فقد وجد في الهامش أن هذه القصيدة موجودة أيضا في ديوان الششتري.

كذلك القصيدة التي مطلعها:

يَا مَنْ عَلاَ فَرَأَى مَا فِي الْقُلُوبِ وَمَا تَحْتَ الثَّرَى وَظَلاَمُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلُ [4]

فقد وجدت في الهامش ما يشير إلى أنها موجودة أيضا في ديوان سيدي عبد الغني النابلسي منسوبة للشيخ أرسلان الدمشقي.

وعلى كل فإن مجموع نظم الديوان قد بلغ زهاء سبع وأربعين منظومة منها حوالي تسع وعشرين قصيدة ما بين مقطوعة ومطوية، وحوالي ثمانية عشر موشحا، وستقتصر دراستي على القصائد بالإضافة إلى

---

[1] – نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، ص156.

[2] – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين (الرؤيا والتشكيل)، ص16.

[3] - المرجع نفسه، ص 16.

[4] - ينظر: نور الهدى الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، ص.155

4–أبو مدين الغوث،الديوان،ص71.

الموشحات والأزجال التي لا تحمل إحالات على الهامش التي تضع بعض ما نسب لأبي مدين لشاعر غيره، وذلك لأنه من غير المعقول أن أقيم دراسة على شيء مشكوك فيه.

الفصل الأول

جمالية اللغة الصوفية

1 الانزياح اللفظي.

❖ الحقول الدلالية.

2 البنية التركيبية

❖ التقديم والتأخير.

❖ الاعتـراض.

3 الأساليب الإنشائية.

❖ الأمـر.

❖ النـداء.

❖ النفـي.

❖ الاستفهام.

إن تجربة الشاعر الصوفي المفرطة في العاطفة و الروحية السامية تعجز اللغة العادية عن الإحاطة بها وبكل تفاصيلها، لذلك يلجأ إلى الرمز لأنه الوحيد الذي يمنحه فرصة التحليق بعيدا في فضاء هذه التجربة المتميزة بالتعقيد واللامحدود، وبهذا يحقق لها بعدا جماليا يستشعره القارئ وهو في مواجهة النص الصوفي الغامض، ويجد المتعة في فك الشفرات التي وضعها الشاعر وهو يعبر عن مشاعره النبيلة السامية، و كلما ابتعدت اللغة عن السطحية و المباشرة كلما ازدادت جمالا و العكس صحيح،"فالرمز يحقق الدلالة و ينميها، و يستبطن الشاعر الصوفي ذاته وصولا إليها، مستأنسا بمرجعيات كثيرة تاريخية و دينية و أسطورية و اجتماعية و سياسية و جمالية لاختيار رمزه، فهو ليس عملا عشوائيا، و يشكل مع اللغة و الدلالة أساس الشعر الصوفي ومدار تميزه وشهرته" [1]

و الشاعر الصوفي في سعيه نحو الجمال و المطلق وتحرره من قيود العقل حاول أن يخلق لغة خاصة به، لغة تجاوز حدود العلاقات المنطقية التقليدية بين الكلمات و الأشياء لتخلق علاقات جديدة تمنح فها الأسماء للأشياء و للحياة، وللوجود للتعبير عن الرؤى الروحية الصوفية، فتجاوز السياقات العادية في اللغة عنصرا أساسي من عناصر الشعرية في النص الصوفي هذه الشعرية التي" تسعى دائما للكشف البديهي عن الغائب و المستتر فتح أبواب جديدة للمعرفة، وتأمل معجب في روعة الكون و خالقه و إيمان وحدة الإنسان و الوجود، و يتسع الجمال باتساع لانهائية الخيال و التي تزيد الشاعر إغراء لخوض مزيد من المغامرة" [2] .

ولهذا فمتلقي النص الصوفي يجد نفسه أمام انزياح لغوي عجيب، فالألفاظ ، والتراكيب و الصور الشعرية في الحب و الغزل و الخمرة و السكر....تستعمل استعمالا مغايرا لاستعمال بقية الناس و الشعراء، فقد اقترن القدسي لدى المتصوفة بالإنساني و الكوني و أضحى الجمال المادي جمالا معنويا لعالم غير متناه، لهذا فإن مهمة المتلقي ستكون عسيرة إذ عليه أن يقوم بعملية رصد و اختراق لهذه اللغة و أن يتفاعل فيها محاولا تمثل التجربة ومن ثم فهم ملابساتها ليقبض على طبيعتها و جمالياتها" [3]

1- الانزياح اللفظي:

إن تجربة الصوفية يتجاوزها العادي و المألوف لا يمكن التعبير عنها بالاستعمال الشائع للغة و مفرداتها، فالألفاظ الخاصة التي يعتمدها الصوفية ألفاظ انزياحية بالضرورة، لأنها غالبا ما تقول شيئا و تريد به شيئا آخر، وذلك تعبير عن الحالة الشعورية الباطنية،و الذوقية الروحية الخاصة التي يعيشونها، ولهذا نجد الصوفية قد وضعوا معجما لغويا فنيا خاصا بهم"و الذي سمي بالاصطلاح الصوفي،فالإشارة أو المصطلح الصوفي إنما نشأ من باطن التجربة الصوفية لا من خارجها، وأهل التصوف هم الذين بادروا-عبر عملية معرفية تراكمية- إلى صناعة هذا المعجم وبلورة مصطلحه وشرحه، ففي الخطاب الصوفي المتميز،باعتماده على الرمز و الإشارة والمعنى المكثف، تتردد مفردات كثيرة مع الاستعمال المتواصل و المتواتر تحولت إلى مفرادات مميزة مشكلة معجما صوفيا ، و الحقيقة

---

[1] - سفيان زدادقة، الحقيقة و السراب ،ص226

[2] - المرجع نفسه،ص230

[3] - ينظر:حسين جمعة، جمالية التصوف، منتدى شمس المعاني، قسم التصوف الإسلامي،25-10-2005م،5:51ص،.WWW.ELSHAMS7.COM/VBZOOM

أن استخدامات المتصوفة لهذه المفردات ليس موحدا،فهناك فروق دقيقة و إضافات، وإن كانت في مجملها لا تخرج عن الإطار العام لهذا الخطاب و طبيعة التجربة"[1].

وعلى هذا الأساس يمكن دراسة المعجم الشعري لسيدي أبي مدين من خلال تصنيفه إلى حقول دلالية بحيث يختار لكل حقل اللفظ المناسب الذي يشغل وظيفته فيه، بوصفه أصغر وحدة بنيوية في تشكيل الحدث الكلامي في ذلك الحقل الدلالي[2]،وقد أصبح تصنيف المفردات حسب الحقول الدلالية من الطرق الحديثة التي لا تهدف إلى تحديد البينة الداخلية بقدر ما تهدف إلى الكشف عن علاقاتها المتبادلة في حقولها الدلالية التي ترد فيها تلك المفردات محبوكة في نسيج النص، و الحقل الدلالي هو" مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها و توضع تحت لفظ عام يجمعها"[3]، ويدخل في تلك الحقول كل أسماء و الأفعال التي لها صلة دلالية جزئية بالدلالة الجامعة الكلية.

ومن خلال دراسة شعر أبي مدين و تجميع المفردات التي تشكل منها يمكن الوقوف على الحقول التالية:

- حقل الغزل:

أغلب الألفاظ التي يضمها هذا الحقل ألفاظ غزلية يستعملها عادة شعراء الغزل العذري وهي لذلك تجسد الحب الإنساني لكن الشاعر عدل بها عن هذا المنحى لتعبر عن حبه الإلهي الذي يعتبر أسما و أنقى أنواع الحب، و يرجع السبب في ذلك إلى أن"العلاقة بين الحب الإنساني، والحب الإلهي علاقة تشاكل و تشابه في خاصية ضم المحب إلى المحبوب و توحيده فيه و ذوبه معه، كي يصيرا معا طبيعة واحدة"[4]، و نظرا لكثرة هذه المفردات و تكرارها سأكتفي بذكر بعض الشواهد الشعرية التي ضمت هذه المفردات:

تذهب بالأشواق أرواحنا منا

لولا هواكم في الحشا ما تحركنا

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله

فيا حادي العشاق قم واحد قائما

زمزم لنا باسم الحبيب وروحنا

مليح الحما زار

انا نهواه وهو يعشقني

هم في هوى المحبوب و لا تبالي

1- سفيان زدادقة،الحقيقة و السراب،ص 228.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2،1986،ص57، نقلا عن: مختار حبار، شعر أبي مدين الغوث،(الرؤية والتشكيل) ،ص183.

3- أحمد مختار عمر، علم الدلالة،منشورات عالم الكتب،ط3، 1992،ص72.

4- غنيمي هلال، ليلى والمجنون،دار العودة، بيروت،د.ط،1980، ص200،نقلا عن :مختار حبار،شعر أي مدين الغوث،ص194.

فالملاحظ من هذه الشواهد الشعرية استخدام الشاعر لألفاظ الحب البشري و معانيه (الأشواق، الهوى، الوجد، العشاق، الحبيب، مليح، الحما، نهواه، يعشقني، هم ،هوى، محبوب) ملوحا بها لعلاقته بالمحبوب الحقيقي.

كما نجد مفردات متعقة بالذات الشاعرة و ما تعانيه في سبيل هذا الحب كما في
(الأسى،سهادي،وجدي،شوقي،أدمعي،اكتئابي،لوعتي..) ، ومفردات متعلقة بالذات الإلهية يجسد بعضها حالات الصد و الهجر كما في هذه المفردت(جفوني، نأوا،اختفى نورهم،هجركم،..) ، وأخرى تجسد صفات الجمال الإلهي كما في المفردات التالية(مليح،البدر،القمر،جمالها الباهر الجميل،..) ، ومفردات أخرى تجسد حالات الوصال مثل(زارني، تجلي، أنعم بالوصال، طابت أوقاتي بمحبوب،..)

- **حقل الخمر و السكر**:

لقد شاع عند الصوفية استخدام ألفاظ يصفون فيها الخمر جريا على أوصاف الخمر الحسية، يريدون بها ما أدار الله على ألبابهم من المعرفة و الشوق و المحبة، ومن الشواهد الشعرية التي وردت فيها مصطلحات الخمر ما يدل عليها في شعر سيدي أبي مدين:

إذا خامرنا خمر الغرام تهتكنا

و كأسنا كأس الكياسة و العقار وقار

قم يا نديمي إلى المدامة و اسقنا

وتراني بين الدنان نفنى شاخصا للدنان

أنا يا مدير الراح أفناني الغرام

سقاني رحيق أبيض كالشقيق

احملوني فوق عرش كرمتي

ما يلاحظ هو ذكر الشاعر للخمر بأسمائها و أوصافها وآنيتها و كذا الندماء كما في الألفاظ التالية (خامرنا، الكأس، العقار، المدامة، الدنان، الراح، رحيق أبيض، كرمتي)، و الخمر عند أهل الطريق رمز للمحبة الإلهية، وجب أن تأول المفردات المرتبطة بها تأويلا إشاريا تلويحيا، والسكر عنده م" هو دهش يلحق سر المحب، عند مشاهدة جمال المحبوب فجأة"[1]، ويقابله الصحو وهو رجوع القلب إلى ما غاب عن عيانه لصفاء اليقين، ودرجات السكر تعتمد على درجة وارد المحبة الرباني[2] و الوارد من الورد أي الماء الذي يورد، ولفظ الشراب من لوازم الماء.

و يمكن التمييز في هذا الحقل بين قسمين من المفردات، القسم الأول يضم المفردات التي تخص المدام و مافي حكمها كما في الأمثلة التالية(العقار، المدام، الخمر، العنب، الكرم، الراح...) و مفردات مصاحبة تخص آنيتها مثل:(الكأس، الدنان،..،)، و مفردات أخرى مصاحبة تخص أوصافها مثل:(المزج، الصفاء،القدم،...) و مفردات تخص العقارين و الساقين(الساقي، المدير،النديم...) ، و غيرها مع العلم أن أغلب المفردات الخاصة بهذا

---

[1] عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية،ص126.

[2] ينظر: رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت،لبنان،ط1،1999م،ص470.

الحقل منزلة منزلة الرمز و المجاز كما هو الحال مثلا في وصف الخمر الصوفية بأوصاف لا تنطبق على الخمرالحسية الماجنة كما في المفردات التالية الدالة عليه دلالة سياقية(و العقار، وقار، من مدام حلال، سقاني رحيق أبيض، ماهي بثمن الفلوس قدرها غالي) و غيرها من المفردات التي تدل على أنها ليست الخمر المادية بل المحبة.

أما القسم الثاني فيضم مفردات فعلية تخص الشرب و السكر وما في حكمهما مثل: (السكر،الشرب ،المعاقرة،السقي،الارتواء،الغيبة،الخلاعة،العربدة، و العلل،...) .

وهذه المفردات على حسب وظيفتها في القصائد الخمرية، قد انزاحت عن دلالتها الحقيقية المتعلقة بالخمر الحسية لتعبر عن المحبة الإلهية، فالذوق أول التجليات النورانية على قلب الذائق، ثم يليه الشرب في المرتبة، وهو عبارة عن توالي التجليات النورانية العرفانية على قلب العارف، بعدها يأتي السكر بسبب وارد التجليات النورانية، والسكر –كما سبق ذكره- هو استتار نور العقل بغلبة نور الشهود، فتحدث بذلك للمتجلى له صدمة المشاهدة، و يحس بنشوة عالية لا توصف كما في قول سيدي أبي مدين:" همت في سكري"، يلي السكر العربدة كقول سيدي ابو مدين:" إذا خامرنا خمر الغرام تهتكنا" و التهتك هو العربدة الذي يناسب دلاليا الشطح الصوفي وهو في الاصطلاح عبارة عن" كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى وهي نادرة أن توجد من المحققين" [1] ، كقول سيدي ابو مدين:" ولم أجد من حضر غيري"، وقوله:"مني عليا دارت كؤوسي" واعترافا منه بالشطح واحتراق العرف في حال سكره يقول: فلا تلم السكران في حال سكره / فقد رفع التكليف في سكرنا عنا[2]

أما آنية الخمر و آلاتها فتشير إلى مقادير الشرب أو بمعنى آخر تشير إلى وارد التجليات النورانية في مقابل مدى استعداد السالك و تجرده.

– حقل المكان و الزمان:

ما يلاحظه الباحث في الشعر الصوفي عموما أن الشعراء دائمي الحنين إلى الأماكن المقدسة ومواطن الأحبة، و ذلك بث في نفوسهم نوعا من الاغتراب، و هذا ما جعلهم يذكرون دائما النزول و الرحيل، و ما هذه الرحلة التي تبدو في ظاهرها رحلة إلى ديار المحبوب إلا رمزا "لرحلة أخرى روحية تساق فيها النفوس السالكة الطالبة الوجود الواحد الحق"[3].

ومن خلال عملية جمع و تصنيف للألفاظ الخاصة بهذا الحقل في شعر أبي مدين التلمساني يمكن تقسيمها إلى قسمين متكاملين:

القسم الأول: يضم مفردات المكان ومن أمثلتها(الأوطان، المنازل،الدريار، الحالقفار،منازل،الربع،الطلل،...)، وهذا القسم يمثل بدوره ثلاثة فضاءات حيزية منها: الفضاء المطلق أوعالم الملكوت ومن المفردات الدالة عليه(الأوطان،الحي، الأبواب،خيام حمى المحبوب،...) ،و الفضاء الثاني هو الفضاء المقيد أو عالم البشر ومن المفردات

[1] المرجع السابق،ص498 .

[2] ينظر: مختار حبار: شعر أبي مدين الغوث، (الرؤية والتشكيل) ص 209.

[3] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية،ص180.

الدالة عليه(سفينة،سجن الأسى، مكانا قصيا،...)، و الثالث فضاء المقدس ومن المفردات الدالة عليه(روضة، تربة، المقام، مقام البدر،....).

أما القسم الثاني : فيضم المفردات العلاقة بينهما هي علاقة التنقل و النزوح من مكان إلى آخر، وذلك مثل:(سار الركب،نأوا، الوداع، البين، غبنا،حللنا،تركنا،...) و غيرها من المفردات الدالة على الحركة و الرحيل وهو بدوره لا يخرج عن ثلاث حركات: الأولى صعودا أو هبوطا من عالم الأمر إلى عالم البشر، وهي حركة لكل البشر، ومن المفردات الدالةعليها(نأوا للنوى، تلو آية الوداع، حللنا وجودا، ساعة الرحيل، البعد،...) ، و الثانية و هي الجيئة و العودة و هي خاصة بالمتصوفة ومن المفردات الدالة عليها(سار الركب ميلا، أبعث حيا، داعي التشوف ناداهم، سارت عزائمهم، قد نزلوا، والكون كله طويت طيا،....)، و الثالثة هي الذهاب و الإياب من الفضاء المقيد إلى الفضاء المقدس ومن المفردات الدالة عليها حسب ورودها في سياقها من النص الشعري :(عرج عن الأربع الأواكل، عندما نبلغ مقام البدر الأسعد، وياحادي أجهد و سر مع السائرين،....إلخ)[1]،و كل هذه المفردات إنما هي تلويحات إلى مواطن الحضرة الإلهية و الحنين إليها هوالحنين إلى العالم الأسنى.

هذه إذن أهم الحقول الدلالية التي ضمت الألفاظ التي عدل بها الشاعر عن معناها الأصلي إلى معان ودلالات تتعلق بالسياق الصوفي الواردة فيه.

وما يمكن ملاحظته من خلال إيراد الحقول الدلالية هو التدخل الواضح بينها إذ كل حقل يكمل الآخر فموضوع الغزل هو المحبة أما الخمر فموضوعها المحبوب و الحديث عن المحبوب لا يخلو من الحيث عن المحبة في الوقت ذاته، و لهذا تدخل المعجم الغزلي مع الخمري، و كذا معجم المكان لأنه مرتبط بالمحبوب.

2– البنية التركيبية:

– التقديم و التأخير:

التقديم والتأخير ركيزة أساسية في بناء الجملة لتحقيق بلاغتها و ذلك بنقل الكلام من مستواه اليومي العادي إلى مستوى أرفع أكثر انفتاحا، وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني ما للتقديم و التأخير من قيمة دلالية على مستوى التركيب الجملي و في ذلك يقول" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفتر لك عب بديعه، ويقضي بك إلى لطيفه، ولا زال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان إلى مكان آخر"[2] ، ومن هنا فإن التقديم والتأخير يعد الوسيلة الفعالة التي بإمكانها أن تبرز مقدرة الشاعر على الخلق و الإبداع.

والتقديم و التأخير من الظواهر الملفتة في شعر سيدي أبي مدين، وأكثرها حضورا هو تقديم الجار والمجرور، وقد وقع على هيئات مختلفة، ومن أمثلته تقديم الجار على المجرور على الفعل كما في قول الشاعر:

عليه أنكر من كان يعرفني   حتى بقيت بلا أهل و لا وطن[3]

---

[1] ينظر: مختار حبار،شعر أبي مدين(الرؤية والتشكيل) ،ص200-201.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز،،تح: محمود أحمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة،د.ط1969م،ص106.

[3]– أبو مدين الغوث، الديوان،ص81.

فتقديم الجار و المجرور على الفعل"أنكر" يدل على مدى أهمية و قدر المحبوب بالنسبة للشاعر حيث جعل منه النواة التي يدور حولها معنى البيت، فبسبب هذا الفصال الذي حدث بينه و بين من يحب تغيرت حاله إلى حال تشبه المجانين.

ويقول أيضا:

و لذكراهم تسيح دموعي   كلما ااشتقت بكرة و عشيا [1]

فتقديم الجار و المجرور لذكراهم على الفعل "تسيح" تدل على ما تحمله دلالة الذكرى من شحنة توزعت على كل معاني البيت، فذكرى المحبوب هي التي أدخلت الشاعر في حالة حزن عميق فغدت عيناه لا تجف من الدمع من شدة الشوق إليه.

ومن مظاهر التقديم و التأخير الواردة في الديوان تقديم الجار والمجرور على الفاعل و يظهر ذلك في قول الشاعر:

شاهدت الله بالعيون بالعيون   نطقت لك الأحجار سجدت لك الأشجار [2]

فتقديم الشاعر للجار و المجرور (لك) في الشطر الثاني من البيت على الفاعل الأحجار، و تقديمها مرة أخرى على الفاعل(الأشجار) دليل على ما خص به الله عز وجل رسوله الكريم محمد صلى الله عليه وسلم من معجزات دون غيره من الرسل.

ومن مظاهر التقديم و التاخير أيضا، تقديم المفعول على الفعل و الفاعل كما في قوله:

ألله قل و ذر الوجود و ما حوى   إن كنت مرتادا بلوغ كمال [3]

المفعول اسم الجلالة(الله) قدم على الفعل و الفاعل(قل) وذلك بهدف التخصيص، و تسليط النظر عليه و جعله البؤرة التي تنصب عليها باقي المعاني في البيت، ليدل بذلك الشاعر على أن التصوف يبدأ عندما يكون الفرد على يقين تام أن وجوده في هذه الحياة إنما هو من أجل الله، و أن الطريق إليه يكون بطرح الدنيا و كل ما حوته حتى يبلغ الكمال.

و قد يقدم الشاعر الفاعل على الفعل: تعبيرا عن الاهتمام بالفاعل دون الفعل و في هذا يقول المخزومي، "فجملة"زيد يكرم ضيفه" جملة فعلية ترتيبها المألوف"يكرم زيد ضيفه" خص بشيء من الاهتمام فقدم لا على أنه مبتدأ، بل على أنه فاعل، لأن تحويله من كونه فاعلا إلى كونه مبتدأ يذهب بما طرأ عليه من معنى، وهو تخصيصه و منحه الاهتمام"[4].

ومثال ذلك قول الشاعر:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 74.

[2] –المصدر نفسه،ص107.

[3] – المصدر نفسه،ص67.

[4] – مهدي المخزومي،في النحو العربي(نقد وتوجيه) ،دار الرائد العربي، بيروت،لبنان،ط2،1986م،ص168.

ألشيب أكساني حله   نشر جنوده في رأسي [1]

أراد الشاعر من خلال تقديمه للفاعل(الشيب) على الفعل(أكسى) أن يصب جل الاهتمام على الشيب لأنه بظهور الشيب يكون الإنسان قد دخل مرحلة جديدة من العمر تجاوز فيها مرحلة الشباب، و بظهور الشيب يتذكر الإنسان ذنوبه و غفلته أيا م الشباب، فينزع نحو الآخرة بحثا عن المغفرة من رب العباد.

ومن مظاهر التقديم القليلة في شعر أبي مدين تقديم المسند على المسند إليه، و يشير البلاغيون إلى فوائد تقديم"المسند" و أثر ذلك في إخصاب الدلالة عن طريق تمكين"المسند" من ذهن المتلقي و لفت النظر إليه، و إثارته نحو الوقوف على طبيعة"المسند إليه"، هذا بالإضافة إلى ما ذكره البلاغيون من معان بلاغية تصحب تقديم "المسند"[2]

و مثاله قول الشاعر:

وفي السر أسرار دقاق لطيفة   تراق دمانا جهرة إن بها بحنا [3]

قدم الشاعر المسند شبه الجملة (في السر)على المسند إليه (أسرار) للتخصيص، فالسر كناية عن القلب لأنه موطن الأسرار، و المتصوفة يعتمدون على القلب و لذلك سموا أهل الباطن، فمعرفة الله عز وجل، ومشاهدة جمال الحضرة لا تكون إلا بالقلب، فالتوحيد في القلب، و الزهد والتقوى في القلب، و محبة الله عز وجل في القلب ،و القرب منه في القلب و هذا ما جعل الشاعر يقدم القلب و يصدر به بيته.

إن انحراف الشاعر باللغة من مستواها التقعيدي عن طريق التقديم و التأخير كان الهدف منه التخصيص و لفت انتباه المتلقي لأمر المقدم أو المؤخر، وكذا لإبراز دلالات معينة يهدف إليها الشاعر ولاشك أنها ترتبط أساسا بتجربته التي يعيشها بكل أبعادها.

- الاعتراض:

يتحدث ابن جني عن أهمية الاعتراض فيقول" و الاعتراض قد جاء في القرآن الكريم و منثور الكلام، وهو جار عند العرب لمجرى التأكيد، فذلك لم يشنع عليهم و لا يستنكر عندهم أن يعترض به بين الفعل و فاعله، والمبتدأ و خبره، و غيره مما لا يجوز الفصل فيه بغيره إلا شاذا أو متأولا" [4] فابن الجني يريد بذلك أن يميز بين الاعتراض الذي يعني الفصل بين عناصر من الكلام، وبين التعقيد الذي يطرأ بسبب الفصل فيقبح به الكلام، والاعتراض يفيد تأكيد المعنى و يزيده حسنا[5].

---

[1]- أبو مدين الغوث، الديوان،ص109.

[2]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز،ص 119 و ما بعدها.

[3]- أبو مدين الغوث، الديوان،ص71.

[4]- ابن جني، الخصائص،تح: محمد على الحجار، دار الكتب المصرية، ج1،1952م،ص:335 نقلا عن: محمد الدوسقي، البنية اللغوية في النص الشعري،(درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب)،دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع ،ط1،2003م،ص31.

[5]- ينظر: المرجع نفسه،ص31.

و الاعتراض يتم بمجموعة من العناصر و هذه العناضر" قد حدد لها النحاة و البلاغيين أغراضا كالدعاء، و الاستعطاف،....إلخ، وهذه الأغراض قائمة على بعض الاستقراء، إلا أن تأمل البنية و ربطها بسياق البيت و القصيدة و طبيعة تجربة الشاعر، ربما يكشف النقاب عن أغرض أخرى لم يرصدها النحاة و البلاغيين"[1]

و الاعتراض سمة من السمات الجمالية البارزة في شعر سيدي أبي مدين، وقد وظفه للتعبير عن أغراض عدة وذلك ضمن بنى تركيبية مختلفة من أبرزها مايلي:

الاعتراض بالجار و المجرور- وهوكثير في شعر أبي مدين – بغرض الدلالة على مدى تيهانه و ذهوله لحظة الحضرة الإلهية و ذلك في قوله :

وتيهتموني في بديع جمالكم   ولم أدر في بحر الهوى أين موضعي [2]

و قد يكون بغرض التعبير عن الأثر الذي تحدثه الأماكن المقدسة في نفس الشاعر بوصفها أماكن للحضرة كما في قوله:

و لهيب وجد هيجته روضة   من أجلها حلت من الصبر القوى [3]

وقد يكون بغرض الدلالة على انه أصبح عند أهل الهوى رمزا للحب الصادق و مثالا على فناء المحب في المحبوب صبا و هياما، وذلك يتبين في قوله:

تسميت بالمجنون من ألم الهوى   وصارت بي الأمثال في الحي تضرب [4]

وقد يكون الاعتراض بجملة بغرض الدلالة على قدر المحبوب و مكانته في قلب المحب كما في قوله:

هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه   عليه ذقت كؤوس الذل و المحن [5]

وقد يأتي الاعتراض بالظرف بغرض تحديد زمن الحدث كما في قوله:

زاد الغرام و زال كل تصبر   عالجته قبل الزيارة فانطوى [6]

فالظرف(قبل الزيارة) دل عل قدرة الشاعر على التمسك بالصبر قبل ملاقاة المحبوب.

وقد يكون الاعتراض بالنداء بغرض الدعاء و التذلل إلى الله سبحانه و تعالى عله يرحم ضعفه، ويزيل عنه كربته حتى لا يكون محل شماتة الشامتين أو إساءة الأصحاب و يظهر ذلك في قوله:

فحقق رجائي فيك يا رب واكفني   شمات عدو أو إساءة صاحب [1]

---

[1]- بلقاسم دكدوك، الأشكال التعبيرية في ديوان سيدي أبي مدين الغوث–دراسة أسلوبية-(رسالة ماجيستير) ، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2003م،ص78.

[2]- أبو مدين الغوث، الديوان،ص 72.

[3]- المصدر نفسه،ص 79.

[4]- المصدر نفسه،ص 73.

[5] - المصدر السابق ،ص81.

- المصدر نفسه،ص79. [6]

أو بغرض استحضار المنادى المحبوب الذي يتشوق لرؤيته و التقرب منه و التمتع بوصاله كما في قوله:

متى يا عريب الحي عيني تراكم　　و أسمع من تلك الديار نداكم [2]

أما الاعتراض بين الشرط و الجواب فقد وظفه الشاعر بغرض التخصيص، ذلك لأن الحقيقة لا يعلمها إلا الله سبحانه و تعالى عالم الغيب والشهادة، وذلك في قول الشاعر:

و إذا طلبت حقيقة من غيره　　فبذيل جهلك لا تزال معثرا [3]

و يقول أيضا معبرا عن حبه و تعلقه بمن يحب إلى الحد الذي صار يستشعر هواه في إحشائه:

يحركنا ذكر الأحاديث عنكم　　و لولا هواكم في الحشا ما تحركنا [4]

وقد يأتي الاعتراض فيفصل بين الفعل و الفاعل للدلالة على دوام الشوق و المحبة و على دوام الانتظار بقول الشاعر:

ومن عجب أني أحن إليهم　　و أسأل شوقا عنهم وهم معي [5]

وقد يكثف الشاعر من هذه الظاهرة التي تعتري الصوفي حيث يصطع نور الحقيقة و تشع المعرفة في قلبه، وهذه علامة الصدق في الحب و في هذا يقول الشاعر في إحدى موشحاته:

سكر جميع أهل الهوى　　يا ساقي الراح

هذا انعكف هذا التوى　　هذا في الأفراح

لكل امريء مانوى　　و السر قد باح

أنا غرامي قد ظهر بين الرجال　　عشقي في محبوبي اشتهر رقو لحالي [1]

إن توظيف الشاعر للإعتراض أضفى بلا شك روحا جديدة تنبض بالحياة على مستوى التراكيب التي ورد فيها، أعني بذلك"تحول اللغة فيه من لغة للتخاطب و التداول وقضاء المآرب إلى لغة إبداعية فنية مؤثرة"[2]

3- الأساليب الانشائية:

يقول ابن خلدون في معرض حديثه عن صناعة الشعر ووجه تعلمه:" فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة...، وتنتظم التراكيب فيه بالجمل و غير الجمل، إنشائية، وخبرية، إسمية أو فعلية، متفقة و غير متفقة، مفصولة وموصولة، على ماهو شأن التراكيب في الكلام العربي"[3]، وما يهمنا في هذا المعرض هي الأساليب الإنشائية، والإنشاء هو أسلوب مكثف بذاته ليس له مرجع خارجي حتى يطابقه أو يخالفه، وينقسم إلى قسمين طلبي و غير طلبي، فالطلبي هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت طلب[4]، وقد قسمه

---

[1]- المصدر نفسه،ص 82.

[2]- المصدر نفسه ،ص 77.

[3]- المصدر نفسه ،ص 68.

[4]- المصدر نفسه،ص 71.

[5]- المصر نفسه،ص 73.

البلاغيون إلى تسعة أقسام:أمر،نهي،استفهام،ودعاء،وعرض، وتخصيص وتمن،وترج،و نداء و يتميز الأسلوب الإنشائي بحركة الدلالة و حيويتها على عكس الأسلوب الخبري الذي يتم بثبات الدلالة و جفافها

و يذهب محمد الهادي الطرابلسي إلى أن هذه الأساليب تعرب عن حيوية اللغة بأربعة عوامل هي[5]:

-أولها: العامل الصوتي: فمن مقومات التراكيب الإنشائية، وخاصة منها الطلبية-النغمة الصوتية-فهذه لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو الاستجابة بالفعل أو التعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير مغلق.

-ثانيا: العامل النحوي أو الصرفي، فالتراكيب الانشائية ترتكز على أدوات خاصة(كالأداة في الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تنبني عليها بعض عناصرها(كصيغة الأمر،أو صيغة ما أفعله أو فعل به في التعجب أو تساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.

-ثالثها: العامل المعنوي أو البلاغي: فمن مقومات هذه الأساليب في ظاهرها الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور و حيرة العقل أكثر من حقيقة العلم و صادق الرأي.

-رابعها: العامل النفسي المنطقي:فهذه الأساليب تنبني بقيام حوار، وقد تفضي إليه و قد لا تفضي إليه و بحسب ذلك تتلون معانيها و دلالتها.

وبهذه الأساليب تتنامى حركية النص و تنشط دلالته، و يصبح دور المتلقي دورا حيا في الكشف عن

1- المصدر السابق،ص94.

2- عبد السلام المسدي،النقد الحديث ومقولاته،مج5،كتاب النادي الثقافي بجدة،1988م،ص135-136،نقلا عن:محمد الدسوقي،البنية اللغوية في النص الشعري،ص49.

3- محمد ابن خلدون ،المقدمة ،ص571.

4- ينظر:محمد الدسوقي ،البنية اللغوية في النص الشعري ،ص85

5-المرجع نفسه ،ص85-86.

جماليات العمل الإبداعي.

وقد استغل أبو مدين هذه الامكانات استغلالا واضحا، ومن أبرز الأساليب دورانا عنده مايلي:

- الأمر:

الأمر هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء، و صيغه هي: (فعل أمر، اسم فعل أمر،المضارع المقرون بلام، والمصدر النائب عن فعل الأمر) [1]، وقد يأتي الأمر بمعناه الأصلي الذي يعني طلبا محددا يوجه إلى المخاطب، وقد يخرج إلى معاني أخرى تستشف من السياق الذي ورد فيه.

وقد وظف أبو مدين الأمربما يخدم المضمون، متجاوزا بذلك المعنى الظاهري له إلى معان و دلالات أخرى، مثل قوله:

فاصحبهم و تأدب في مجالسهم   وخل حظك مهما خلفوك ورا
واستغنم الوقت واحضر دائما معهم   واعلم بان الرضى يخص من حضرا
ولازم الصمت إلا إن سئلت فقل   لا علم عندي وكن بالجهل مسستترا[2]

ويقول:

فيا معشر العشاق موتوا صبابة   كما مات بالهجران قيس معذب[3]

و يقول:

إن شئت أن ترقى   فخل الأكوان
وافن ومت عشقا   يكن لك شأن
واتبع الحق   وادخل الميدان[4]

الملاحظ من خلال هذه الأبيات هو ورود الأمر بشكل مكثف ليس على مستوى البيت الواحد فحسب بل على مستوى مجموعة من الأبيات المتتالية، والأمر موجه من شيخ الطريقة(الشاعر) إلى المريد الذي يرغب في سلوك طريق الله، وهو لا يخرج عن معنى النصح و الإرشاد، أراد من خلاله سيدي أبو مدين أن يقرب الطريق للمريد.

وفضلا عن صيغ الأمر الموجه إلى السالك في طريق الله،ترد بعض الصيغ التي يرد فيها الأمر حاملا دلالات أخرى موجهة إلى الذات العليا كمافي قوله:

اعتق عبيدك من لظى النار غدا   نزاعة يوم القيامة للشوى[5]

---

[1]- ينظر:الخطيب القز ويني ، الإيضاح في علوم البلاغة، ج3،ص81.

[2]- أبو مدين الغوث،الديوان،ص67.

[3]- المصدر نفسه،ص73.

[4]- المصدر نفسه،ص96.

[5]- المصدر نفسه،ص80.

و يقول:

فحقق رجائي فيك يارب واكفني   شمات عدو أو إساءة صاحب [1]

الخطاب جاء بصيغة المفرد، فيه تودد ورغبة في القرب، وقد عدل فيه الأمر عن معناه الأصلي إلى معنى جديد يحمل دلالات الدعاء و التضرع و الاستغاثة بالذات الإلهية.

ومن النماذج التي ورد فيها الأمر حاملا معاني جديدة قوله:

عيدوا إلي الوصال عيدوا   فإن وصلي بكم جديد

وقربوا الوصل و التداني   فالقرب للعاشقين عيد [2]

وقوله:

وجملوا الدار بالرجوع   وبردوا لوعة العليل

وسا محو الضرف بالهجوع   وقصروا ليلي الطويل [3]

الشاعر هنا يستعطف و يرجو مولاه أن يمن عليه بنعمة الوصال، فالأمر خرج عن معناه الأصلي الذي وضع له إلى معاني جديدة تكشف عن مقدار حاجته لمعاودة الوصال، وشدة شوقه وضعفه وضناه، ولهذا لم يكن في إمكانه استخدام الأمر في معناه الأصلي، فجاء حاملا معنى الرجاء و التذلل في الدعاء، و استخدام الشاعر صيغ الجمع،(عيدوا،قربوا،جملوا،بردوا،...) يعبر عن الإجلال و التعظيم اللذين يلقيان بالذات العليا، و في المقابل الضعف و الانكسار لما هو أدنى(الذات الشاعرة) .

– النـداء:

النداء هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء، و أدواته هي (يا، أيا،هيا،أي،وا،و الهمزة) . [4]

وقد ورد النداء كثيرا في شعر أبي مدين استخدم فيه عددا من الأدوات التي يتوصل بها إلى النداء: (يا،أيا،و الهمزة) ،إضافة إلى ذلك نجد أبو مدين يستخدم ألفاظا تحمل معنى النداء و تعبر عنه ضمن صيغ إخبارية مثل الأفعال: أنادي،أناجي....

أما المنادى فغالبا ما يكون الذات الإلهية، وقلما ينادي أبو مدين ذاتا أخرى، وهو ما يستقيم مع التجربة الذاتية التي يعبر عنها الشاعر، وطبيعة التجربة التي تجمع بين طرفين الذات الشاعرة المحبة و الذات العليا التي يعشقها و يتعلق بها من جهة أخرى .

---

[1] – المصدر السابق،ص82.

[2] – المصدر نفسه،ص96 .

[3] –المصدر نفسه،ص97.

[4] – ينظر: محمد كراكبي،خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني،ص237،نقلا عن : عبد العزيز قيبوح، الثغري ومولدياته،(رسالة ماجيستر)،ص 67.

وبما أن النداء موجه إلى الذات العليا نجده يخرج في كثير من مواضعه عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى، وذلك ليس بالغريب في الشعر الصوفي لأنه تعبير عن ضعف الإنسان أمام مولاه، وتعير عن معاني الألم التوجع و الحزن العميق الذي سببه بعد المحبوب وهو ما يجعل الشاعر ينشد دائما التقرب من معشوقه.

ومن النماذج التي توسل فيها الشاعر حرف النداء"يا" قوله:

يارب أسئلك الرضى و العفو عن ماقد مضى يا من على العرش استوى [1]

ويقول:

فيا ملجأ المضطر عند دعائه أغثني فقد سدت علي مذاهبي [2]

و يقول:

ويا محسنا في مامضى أنت قادر على اللطيف في حالتي و العواقب [3]

آثر الشاعر استخدام ياء النداء لما تحققه من امتداد صوتي يتناسب ومقام الدعاء، و طلب العفو و ارحمة من الله عز وجل.

وقد استخدم الشاعر حرف نداء آخر عندما يكون المنادى قريب

في مثل قوله:

ألله ربي لا أريد سواه هل في الوجود الحي إلا الله [4]

الهمزة تدل على نداء القريب، والسياق استوجب ذلك فالعشق تملك الشاعر و سيطر عليه والعاشق لا يرى في الوجود سوى معشوقه، واستخدام الهمزة يدل على شدة القرب و التعلق.

وقد يغير الشاعر الأداة مرة أخرى فيستخدم بدل الهمزة "أيا"

في مثل قوله:

أيا رسول الله أيا حبيب الله [5]

لقد كرر الشاعر النداء مرتين و المنادى هو المصطفى –صلى الله عليه وسلم–شفيع البشرية.

ومن أمثلة التي تبرز تميز الشاعر براعته في اختيار مفردات وتعابير جديدة من خلال أسلوب النداء قوله:

يا أنا منه أنا حتى أنا همت في سكري [6]

---

[1]– أبو مدين الغوث،الديوان،ص83.

[2]– المصدر نفسه،ص83.

[3]– المصدر نفسه،ص83.

[4]– المصدر نفسه،ص68.

[5]– المصدر نفسه،ص107.

[6] –المصدر نفسه،ص90.

ينتقل الشاعر إلى حالة من السكر الصوفي وذلك ما يشير إليه ضمير المتكلم المكرر ثلاث مرات فيوجه الشاعر النداء إلى ذاته التي انمحت في حضور الذات الإلهية.

ومن الأمثلة التي يجدد فيها الشاعر صيغة النداء قوله:

فيا ملجأ المضطر

ويا محسنا فيما مضى

يامن نشائي

يا من له القدرة

يا قمر دونه حجاب

يا راحة القلب العليل

يا ماذي العيس

ما يلاحظ هو عدول الشاعر عن المألوف في نداء الذات العليا، بحيث لا يلجأ إلى الصيغ المعروفة مثل (يارب،يا إلهي)، وما يقوم مقامها فيستخدم صيغا، أخرى تعبر عما يحسه الشاعر و ما يعيشه من خلال تجربته الخاصة به، كذلك ورود المنادى في أغلب الصيغ مضافا، مما يربط النداء بأسلوب الإضافة و يجعله متمما له ، وذلك يظهر مقدرة الشاعر اللغوية.

– النفي:

"النفي خلاف الإثبات، ويسمى كذلك الجحد، وهو من الحالات التي تلحق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة و التعبيرات الكاملة"[1]، ويتم النفي بحروف هي:(لم،لما،ما،لن،لا،لات،إن،والفعل الناقص ليس) [2]

والنفي من المظاهر الأسلوبية اللافتة في شعر أبي مدين، وقد تنوع بين: لما،لا،ما، لم،وليس، وقد تكرر النفي وفق طرائق تعبيرية مختلفة تعكس عمق تجربة الشاعر الصوفية ودلالته.

يأتي النفي في كثير من المواضع ليؤكد ويعزز معنى معين تم ذكره في البيت، وبذلك يخرج النفي من معناه الأصلي إلى معنى آخر وهو التوكيد و الإثبات.

يقول أبو مدين :

لم تلههم زينة الدنيا وزخرفها   ولا جناها ولا حلي ولا حلل[3]

يؤكد أبو مدين أن السالكين لم تغيرهم الدنيا بمتاعها وملذاتها لأنهم أدركوا أن الدنيا ماهي إلا شيء زائل، لذلك نأووا بأنفسهم عما هو زائل ، وطلبوا ماهو دائم ونافع وهو حب الله و الإخلاص في هذا الحب.

وفي موضع آخر نجد الشاعر يلجأ إلى نفي عبارات بشكل متوال فيقول:

يامن لا ذاق سكر طعم المحبة   ولا رباه بالذوق ولا تربه

---

[1] –محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية الصرفية،بيروت،لبنان،د.ط،مادة(النفي) ،ص227.

– مصطفي الغلاييني،جامع الدروس العربية،دار الحديث ،القاهرة ،مصر ،ط2 ،2005م،ص620. [2]

[3]–أبو مدين الغوث،الديوان ،ص83.

ولا ناداه ساق ولا قط لبى ولا شاهد لذة المشاهدة

أفق كم مملـوك في باب الممالـك[1]

ينادي الشاعر الإنسان الذي استهوته الدنيا و سيطر عليه سلطان الحب فغفل عن أمر ربه، ففاتته الكثير من النعم، نعمة تذوق محبة الله، ونعمة القرب منه ومشاهدة جماله و جلاله.....، ويطلب منه الاستفاقة ليدرك ما فاته قبل فوات الأوان، ويبدو إلحاح الشاعر على الاستفاقة من الغفلة من خلال استخدام صيغ النفي المكررة التي تفيد التوكيد الدلالي.

– الاستفهام:

الاستفهام هو" طلب حصول صورة الشيء في الذهن، بأدوات مخصوصة هي الهمزة،هل،ما،أي كم،كيف، متي،أيان"[2] وغالبا ما ينزاح الاستفهام في الاستعمال الأدبي إلى فضاءات دلالية مغايرة لما وضع لها اصطلاحا.

وتتنوع أساليب الاستفهام في شعر أبي مدين لا من حيث النوع فحسب بل من حيث التواتر و التفرق، ومن حيث الخروج عن الدلالة الأصلية إلى دلالات أخرى تفهم من السياق الذي وردت فيه، ومثالها قول الشاعر معبرا عن الشوق و الرغبة في القرب و مشاهدة المحبوب مستخدما أداة الاستفهام(متى)التي يستفهم بها عادة عن الزمان حاضرا أو مستقبلا.

يقول:

متى يا غريب الحي عيني تراكموا وأسمع من تلك الديار نداكم

و يجمعنا الدهر الذي حال بيننا و يحظى بكم قلبي و عيني تراكم[3]

و يقول معبر ا عن تأجج نيران الجوى في قلبه لحظة الوصال، هذه اللحظة التي طالما انتظرها مستخدما أداة الاستفهام(كم) التي تستخدم للإستفهام عن العدد، لكن الشاعر أخضعها للتعبير عن مشاعره و أحواله النفسية.

كم لي أنوح على الوصالو عندما وصلتني أصليتني الجوى[4]

و تظهر براعة الشاعر عندما يدفع بالاستفهام إلى فضاء التوتر و الحيرة

في قوله:

فأين كنت وجئت حبيب لي قد تجلى[5]

1–المصدر السابق،ص106.

2–الخطيب القز ويني ،الإيضاح في علوم البلاغة ،ج3،تح:فريد الشيخ،دار الكتاب العربي،لبنان،ط1،2004 ،ص55.

3–أبو مدين الغوث، الديوان ،ص77.

4–المصدر نفسه ،ص79.

5–المصدر نفسه،ص74.

و في قوله:

و أين أيني أين كنت حاضرا و غائب   فاسقوني حتى رجعت لله تائب

لقد اختار الشاعر أداته الاستفهامية(أين)، وعمد إلى تكريرها ثلاث مرات ليؤكد حيرته بين الفناء و الوجود في مقام المحبة حين تجلي الذات العليا.

وقد يكون الاستفهام أقدر على إظهار مدى تواضع الشاعر وانكساره أمام غيره من أهل الطريقة، ويظهر ذلك في قوله:

متى أراهم و أني لي برؤيتهم   أو تسمع الأذن مني عنهم خبرا

من لي وأني لمثلي أن يزاحمهم   على موارد لم ألف بها كدرا[2]

فالشاعر يتمنى رؤية أهل الطريقة و يتأسف على الاجتماع بهم من خلال استخدام أداتي الاستفهام(متى وأنى) ، ثم باستخدام أداتي الاستفهام (من و أنى) في صدر البيت الثاني ليستبعد ما كان يتمناه في البيت الأول و في ذلك دلالة على تواضعه و احتقاره لنفسه، وتلكم هي أخلاق العارف الذي يرى نفسه أقل من كل شيء،لأنه لا يرى لنفسه حالا ولا مقالا .

و من ذلك قوله أيضا:

فالعارفون فنوا ولما يشهدوا   شيئا سوى المتكبر المتعال[3]

فالتركيب المنفي(لما يشهدوا) يؤكد أنه في حالة الفناء الي تنتاب الروح، بحيث تستولي تجليات الحبيب على قلب العارف فلا يشهد ولا يشاهد سوى الحق سبحانه وتعالى، ومما يزيد المعنى تأكيدا استعمال الشاعر للفظ (العارف)، والعارف هو الذي" ينظر بعين قلبه مجوهرا عالما فيلقاه الخلق بأسرهم فيغيبون فيه لا يبقى عنده شيء سوى الحق عز وجل فحينئذ يقول" هو الأول و الآخر و الظاهر والباطن" [الحديد:03] يصير الحق عز وجل ظاهره وباطنه و أوله وآخره و صورته ومعناه ،لا شيء غيره عنده"[4]

ويقول أيضا:

فإذا انظرت بعين عقلك لم تجد   سواه على الذوات مصورا[5]

جاء بأداة النفي(لم)سابقة للفعل تجد ليؤكد أن النظر إلى الموجودات نظرا يؤيده العقل إنما هو نظر إلى الخالق فكل ما يرى هي أجزاء منه تتغير بأشكال مختلفة أو بعبارة أخرى فالعالم كله إنما هو تجليات للخالق و صورة عنه.

1-المصدر السابق ،ص91.

2-المصدر نفسه،ص.69.

3-المصدر نفسه،ص.67.

4-رفيق العجم،موسوعة التصوف الإسلامي ، ،ص593.

5-أبو مدين الغوث ،الديوان ،68.

ويقول أيضا:

فلم نسمع ولم نبصر   إلا هواك لي سهلا[1]

ورد أسلوب القصر بطريقة النفي و الاستثناء، فأداة النفي(لم) وقد تكررت مرتين و أداة الاستثناء(إلا)، والقصر توكيد وتخصيص لأمر بأمر، أو هو "إثبات الحكم لما يذكر في الكلام، ونفيه عما عداه" [2] لذلك فقد قصر الشاعر محبته لله وحده، وكما أن المحبة نصيب القلب في حال حضور الخالق، فإن السمع والبصر لهما نصيب في ذلك، فالمحبة تقتضي الكلية.

من المظاهر الأسلوبية اللافتة في شعر سيدي أبي مدين الشرط فقد ورد عدة مرات "مما يمكن تبريره بأن الشاعر الصوفي،يمتاز بنزعة إرشادية و الشرط من الأساليب المجدية في مسائل التوجيه والنصح والإرشاد"[3]لذلك عمد إليه الشاعر باعتباره شيخ الطريقة ينصح ويرشد مريديه و يدلهم على الطريق الموصل إلى الحق عز وجل.فكانت أدوات الشرط التي استعملها الشاعر ممثلة فيما يلي: (إن،لو،إذا ،لولا،من) مع تفاوت في الاستعمال فيما بينها. وقد توزعت بأشكال مختلف، فقد يصدر بها الشاعر بيته كما في قوله:

إذا اهتزت الأرواح شوقا إلى اللقا   ترقصت الأشباح يا جاهل المعنى [4]

ويقول أيضا:

وإن قيل لي ماذا على الله تشتهي   أقول رضا الرحمان ثم رضاكم[5]

و يقول أيضا:

إن شئت أن تقرب قرب الوصال   هم في هوى المحبوب ولا تبالي[6]

الملاحظ تصدر الشرط في كل بيت أما الجواب فعادة ما يكون موقعه في البيت الثاني ." و الشرط أسلوب لغوي ينبني بالتحليل،على جزأين:الأول منزل منزلة السبب،و الثاني:منزل منزلة المسبب...فجملة الشرط إذن تتألف من عبارتين لا استقلال لإحداهما عن الأخرى .تسمى العبارة الأولى شرطا، و تسمى العبارة الثانية جوابا أجزاء. و ليست عبارة الشرط جملة...لأنها-على حدة-لا تعبر عن فكرة تامة أيضا، و هذه الفكرة التامة إنما يعبر عنها بجملة الشرط التي تعتمد في وجودها على الشرط و الجواب جميعا"[7]، فالشرط إذا، تركيب نحوي طرفه الثاني معلق بمقدمة يتضمنها الأول.

---

[1]- المصدرالسابق ،ص74.

[2]- السيد أحم الهاشمي،ص165،جواهر البلاغة في المعاني واليان والبديع،تح:يوسف الصميلي،المكتبة العصرية،صيدا،بيرروت،د.ط،2002،ص.165

3- بلقاسم دكدوك، الأشكال التعبيرية في ديوان سيدي أبي مدين،ص76

4- أبو مدين الغوث ،الديوان،ص71.

5- المصدر نفسه ،ص.78

6-المصدر نفسه ،ص94.

7- مهدي المخزومي،في النحو العربي،(قواعد و تطبيق على المنهج العلمي الحديث)، ،ص102.

ومن الأمثلة التي شهدت تكثيفا ملحوظا للبنية الشرطية بحيث تجاوزت حدود البيت الواحد قول الشاعر:

فإن طلبوني في حقوق هواهم   فإني فقير لا علي ولا معي
وإن سجنوني في سجون جفاهم   دخلت عليهم بالشفيع المشفع[1]

وقوله أيضا:

فإذا نظرت بغين عقلك لم تجد   سواه على الذوات مصورا
و إذا طلبت حقيقة من غيره   فبذيل جهلك لا تزال معثرا[2]

و قوله أيضا:

و سلم لنا فيما ادعينا لأننا   إذا غلبت أشواقنا ربما صحنا
(وتهتز عند الاستماع قلوبنا   إذا لم نجد كتم المواجيد بحنا)
و في السر أسرار دقاق لطيفة   تراق دمانا جهرة إن بحنا[3]

تعد (إذا)أكثر حروف الشرط استعمالا كما هو ملاحظ، ولعل من أبرز دلالات الشرط في الأبيات الأخيرة هو إبراز الحالة النفسية المضطربة للشاعر،نتيجة تعلقه و هيامه بالمحبوب.

مما سبق يتبين يتبين اهتمام الشاعر بالأساليب الإنشائية ،والتنويع فيها بما يتلاءم وطبيعة النص الصوفي،وأبعاده الوجدانية و الجمالية الفنية.

1-أبو مدين الغوث،الديوان،ص73.

2-المصدر نفسه،ص68.

3-المصدر نفسه،ص71.

الفصل الثاني

جمالية الصورة الشعرية

أولا : التشبيـــه

1 – تشبيه معقول بمحسوس.

2 – تشبيه محسوس بمحسوس.

3 – تشبيه معقول بمعقول.

4 – تشبيه محسوس بمعقول.

ثانيا : الاستعــارة

1 – الاستعارة التشخيصية.

2 – الاستعارة التجسيمية.

ثالثا : الكنايــة

1 – الكناية عن الصفة.

2 – الكناية عن موصوف.

4 – الكناية عن نسبة.

جمالية الصورة الشعرية:

إن الحديث عن الصورة الشعرية، يعني الحديث عن ركيزة أساسية من ركائز الشعر، بل هو حديث عن لباب الشعر، لأن الحديث عنها موصول بقدرة الشاعر على الخلق الفني، ومن الخطأ أن نتصور نتاج هذه القدرة المعقدة، ينبغي أن يكون بسيطا واضحا يمكن رده إلى أصوله ومنابعه.[1]

وذلك ما أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم الصورة الشعرية، تحديدا دقيقا، لأن الفنون بطبعها تكره القيود، وربما هذا ما جعل مفاهيم الصورة تتعدد وتتباين بين النقاد والدارسين قديما وحديثا، فأساسيات الصورة الأدبية في النقد الحديث " الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته، وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه". [2] بمعنى أن الصورة الشعرية ترتبط بتجربة الشاعر، تجسد فكرته أو عاطفته وهي ذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزءا منها وتتآزر مع بقية الأجزاء الأخرى لتنقل لنا التجربة كاملة.

ويقوم الخيال بالدور الأساس في تشكيلها- أي الصورة الشعرية- يلتقطها ببراعة من مشاهدات الواقع وملابسات الحياة اليومية، أو يرتفع بها عن الحوادث العادية فيستمدها من مظاهر الطبيعة ومهابط الجمال الرفيعة، ويمزج بين عناصرها المختلفة، فتجيء خلقا جديدا يختلف في طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي تألف منها،[3] وعلى هذا الأساس نجد المتصوفة قد " منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد على الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق إلى إدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا ينصرف إليها ذهن الرجل العادي المتصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة، فالصوفي على عكس الفيلسوف، يعتمد على البصيرة والحس وثيق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية، ويحوم حولها حماها".[4]

وعلى هذا الأساس فالخيال عندهم هو الطاقة الفعالة التي تتجاوز حدود العقل، وعالم المحسوسات لتسمو نحو المطلق واللانهائي حيث الحقيقة الإلهية.

وقد تفطن نقادنا القدماء إلى أهمية الخيال لذلك نجد حازم القرطاجني يعرف الشعر بأنه:" كلام موزون مخيل"،[5] إلا أنه يعتبر عندهم أداة معرفية تظل مرتبطة بالواقع، فهو قوة نفسية تعين العقل في عملية الإدراك

---

[1] - ينظر: وهب رومية، شعرنا القديم الحديث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ص58.

[2] - ينظر: العربي حسن درويش، النقد الأدبي الحديث، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، ص 196.

[3] - الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، ص 81.

[4] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ص39.

[5] -حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتاب الشرقية،تونس، د.ط، 1966م، ص 89.

والتفكير دون أن تتجاوز المستوى الحسي، [1] ومن ثم نجد الصورة الشعرية في النقد القديم قد كانت" حتى عهد قريب تميل إلى إبراز المرئي، ومنحه درجة عالية من النصاعة والحضور الفيزيائي، عن طريق التركيز على خصائصه الحسية، وأبعاده التشكيلية —التكوينية أو اللونية– كما كانت الصور تتشكل غالبا في مساحة ضيقة، أو في جغرافيا مكانية محدودة، وتندر الصور التي تخرج على كلا هاتين القاعدتين، من قواعد التشكيل التخيلي، وبناء الصورة الشعرية"،[2] بمعنى أن الصورة الشعرية قديما لم تكن سوى تجسيدا للمعنوي في صورة حسية.

وعلى كل فإن الصورة الشعرية تبق الأداة التي يستخدمها الشاعر استخداما فنيا قصد إيصال حالة شعورية إلى المتلقي والتأثير فيه، وتكمن أهميتها فيما تحمله من جماليات في النص وتوضيح للفكرة وتحليق في عالم الخيال لتقديم المعنى وبثوب جديد.

وعلى هذا الأساس سأحاول تتبع الصور التشبيهية والإستعارية والكنائية وما تنطوي عليه من جماليات في شعر سيدي أبي مدين الغوث.

أولا: التشبيـه:

عرف التشبيه عند العرب الأقدمين منذ لهجت ألسنتهم بفنون القول، فكانت له الصدارة من بين الأساليب التي يستخدمها الفصحاء منهم في كلامهم في كل مكان وزمان، وفي هذا يقول المبرد في كتابه الكامل:" والتشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل، هو أكثر كلامهم له يبعد"، [3] ويقول:" والتشبيه من أكثر كلام الناس"،[4] وهذا ما جعل النقاد والبلاغيين العرب القدامى يهتمون بالتشبيه فأولوه العناية اللازمة حتى غدا مقياسا للمفاضلة بين الشعراء، يقول القاضي الجرجاني:" وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"، [5] إذن فالمحافظون على عمود الشعر كانوا يولون الأهمية للتشبيه على حساب الاستعارة لأن طرفي الصورة في التشبيه تبقى واضحة لذلك يعتبرونه وسيلة من وسائل تقريب المعنى وإيضاحه بخلاف الاستعارة التي تتجاوز حدود العقل بحيث يندمج طرفي الصورة فيما بينهما، ويقول ابن وهب في كتابه نقد النثر:" وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلما كان المشبه (بالكسر)

---

[1] – ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، د.ط، ص 59.

[2] – كمال أ بوديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة فصول، العددان3-4، ديسمبر 1989م، ص 81.

[3] – المبرد، الكامل، ج3،ص93،نقلا عن:محمد مصطفى أبو الشوارب،جماليات النص الشعري(قراءة في أمالي القالي)،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،الإسكندرية،ط1،2005م،ص111.

[4] – المرجع نفسه، ص 93.

[5] – القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي وشركاه، القاهرة، د.ط، 1966م، ص 33 -34.

منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق"، [1] إذن فالشاعر لا يعترف له بفضل السبق إلا إذا أجاد في تشبيهه.

وقد اهتم هؤلاء النقاد والبلاغيين بالتشبيه فتحدثوا عنه حديثا مفصلا، ووقفوا عند تعريفه وأركانه، وأنواعه، وأصنافه...

فالتشبيه عند ابن رشيق مثلا هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم " خدّ كالورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه"، [2] فمدار التشبيه إذن هو الاتفاق بين شيئين في صفة أو أكثر لا في كل الصفات.

ويعرفه التنوخي بقوله:" التشبيه هو الإخبار بالشبه، وهو إشراك الشيئين في صفة أو أكثر ولا يستوعب جميع الصفات". [3]

وللتشبيه تعريفات أخرى لا تخرج في جوهرها ومضمونها عما أوردته، بحيث تلتقي في معظمها حول حقيقة واحدة وهي أنه إشراك " أمر لأمر في المعنى". [4]

أما النقد الحديث، فإنه ينظر إلى التشبيه على أنه صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، يكون عنصري الخيال والشعور طرفي هذا التشابه، بحيث يوحي بهما كل طرف من أطرافها، لا على مجرد التشابه الحسي الظاهري بين الأشياء المحسوسة والمرئية، لأن الصورة الحسية التي لا ترتبط بالعاطفة الصادقة تبقى ميتة لا روح فيها. [5] بمعنى أن التشبيه يقوم على ركيزتين العاطفة والخيال وما يحدثانه من تأثير في نفسية المتلقي.

وينقسم التشبيه باعتبار طرفيه إلى أربعة أقسام، إما حسيان أوعقليان أو المشبه به حسي والمشبه عقلي أو عكسه، وعلى أساس هذه الأقسام الأربعة ستقوم دراستي للتشبيه في شعر أبي مدين الغوث.

1- تشبيه معقول بمحسوس:

يعد هذا النوع من التشبيه أكثر الأنواع ورودا في شعر أبي مدين، حيث يعمد فيه الشاعر إلى نقل المعنى

---

[1] - ابن وهب، نقد النثر، ص 58، نقلا عن: عمر خطاب عمر الرشدي، البيان البلاغي عند العرب، مدونة البلاغة العربية، www.archive.ofg.

[2] - ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 286.

[3] - التنوخي، الأقصى الغريب، ص 41، نقلا عن: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 62.

4-الخطيب القزويني،تلخيص المفتاح،ضبطه وشرحه:عبد الرحمان البرقوقي،دار الكتاب العري ،بيروت،د.ط،ص238،.نقلا عن:محمد مصطفى أبو الشوارب،جماليات النص الشعري،ص112.

5-ينظر: عبد الغني تركي، ملامح التشكيل الأسلوبي في شعر أسامة بن منقذ، رسالة ماجستير، جامعة أم البواقي،2008م، ص 163.

من عالم المعقولات إلى عالم المحسوسات، ويؤكد العديد من الباحثين تفضيل " حسية المشبه به بوصفه الأخص في الصفة المشتركة مع المشبه لتشكيل الصورة وبهذه الخاصية يمكن إخراج الأغمض إلى الأوضح...".[1]

ومن النماذج التي اعتمد فيها أبو مدين على المشبه به المحسوس قوله:

أَمَا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقَفَّصَ يافتَى إِذَا ذَكَرَ الأَوْطَانَ حَنَّ إِلى الْمَغْنِى

يُفَرِّجُ بِالتَّغْرِيدِ مَا بِفؤَادِهِ فَتَضْطَرِبُ الأَعْضَاءُ فِي الْحِسِّ وَالْمعْنى

وَيَرْقُصُ فِي الأَقْفاصِ شَوْقاً إِلى اللِّقَا فَتَهْتَزُّ أَرْبَابُ الْعُقُولِ إِذَا غَنّى

كَذلِكَ أَرْوَاحُ الْمُحِبِّينَ يَا فتَى تُهَزِّزُهَا الأَشْوَاقُ لِلْعَالَمِ الأَسْنى[2]

يشبه الشاعر من خلال هذه الصورة المؤثرة أرواح المحبين الحبيسة في سجن الجسد واشتياقها إلى وطنها الأصلي الذي هبطت منه، عالم الأمر أين عرفت محبوبها عند التجلي الأول وعشقته وظلت لذلك متشوقة إلى العودة، بالطائر الذي أبعد عن وطنه وسجن في قفص فظل يشتاق ويحن للعودة إلى وطنه، فالشاعر وجد في العصفورة معادلا موضوعيا، فنقل أحاسيسه ومشاعره تجاه فراق مجبوبه إلى جو العصفورة المسجونة في هذا القفص.

ومن الصور التشبيهية التي تميز بها الشعراء الصوفيون عن غيرهم من الشعراء قول الشاعر:

كم لي أنوح على الوصال وعندما وصلتني أصليتني نار الجوى

فأكنني الضمآن صادف قطرة فتضاعف الضمأ الشديد وما ارتوى[3]

شبه الشاعر حاله لحظة الوصال بالضمآن الذي لم يجد سوى قطرة ماء وهل تروي قطرة ماء من يعاني العطش الشديد، بل إنها تزيد عطشا على عطش، وقد أراد بذلك أن يعبر عن عطشه الروحي للوصال بالمحبوب، وقد عبر "بالضمآن" لأنه أشد حرصا على الماء وطلبا له وتهافتا عليه لأنه يمثل له الحياة، فكذلك ضمأ الشاعر دليل على استمرار شوقه حتى في لحظة الوصال، لأن مشاهدة المحبوب والقرب منه يمثل له الحياة، وحالة الضمأ هذه عبر عنها الكثير من المتصوفة، يقال أن:" يحي بن معاذ الرازي (ت258هـ) كتب إلى أبي يزيد البسطامي (ت 261هـ) يقول له:" هاهنا من شرب كأسا من المحبة لم يضمأ بعدها أبدا" فكان أن رد عليه أبو يزيد: عجبت من ضعف حالك، هاهنا من يحتسي بحار الكون وهو فاغر فاه يتزيد".[4] ذلك هو حال من أحب الله حبا صادقا.

وقد يعتمد الشاعر في صوره التشبيهية على المشبه به المستمد من الطبيعة كما في قوله:

الدهر بحر له عجائب وهو خطيب لمن نظر[5]

على مستوى هذا البيت اعتمد الشاعر على تكثيف الصور التشبيهية لرسم الصورة بشكل فني، فشبه الدهر وهو شيء معنوي بالبحر وهو شيء محسوس وحذف الأداة لتكون المسافة بين الشبيهين قريبة.

---

[1] – ماهر مهدي هلال، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر،د.ط، 2006م، ص 79.

[2] – أبومدين الغوث،الديوان، ص 71.

[3] – المصدر نفسه، ص 79.

[4] – علي حرب، الحب والفناء، ص 148،نقلا عن:سفيان زدادق ،الحقيقة و السراب،ص205.

[5] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 105.

فلفظة "البحر" توحي بالعمق والاتساع، والثروة، والعطاء ،وفي المقابل توحي بالأسرار والغموض، فالبحر عالم يخفي أشياء كثيرة لا يمكن للإنسان أن يعرف أغواره، وقد أراد الشاعر بذلك أن يقول بأن الدهر له وجهان فإما أن يكون معك، أو عليك لذلك يجب على الإنسان أن يكون دائما حذرا ولا يؤذي غيره حتى يأمن شره ومن يزرع الخير يجني الخير والعكس صحيح، وتمتد الصورة التشبيهية في الشطر الثاني ليحل محل البحر، الخطيب يريد بذلك أنه من كان راجح العقل ثاقب الفهم فلن يكون له الدهر سوى مرشدا وناصحا.

وقد يجمع الشاعر بين استعارتين ويصهرهما في صورة تشبيهية تنم عن مقدرته الفنية في الخلق والإبداع.

يقول الشاعر:

تسرق من عمرك الليالي كسرقة الراح للعقول [1]

شبه الشاعر مضي عمر الإنسان وهو غافل عن آداء واجباته تجاه خالقه، بالإنسان الذي يذهب عقله بفعل الخمرة، فركب تشبيهه تركيبا استعاريا، إذ شخص "الليالي" و"الخمرة" وبث فيهما الروح وجعلهما لصا ينتظر غفلة ضحيته ليسلب منها أعز ما تملك.

ومن الصور التشبيهية التي يبث من خلالها الشاعر أحزانه وآلامه معتمدا في ذلك على المشبه به الحسي قوله:

يا جيرة خلفت عيوني تجري على خدي كالعيون [2]

إن هذه النبرات الحزينة التي تعلوا هذا البيت توحي بما تكنه نفس الشاعر من الإحساس بالحزن، فهو يشعر بحرارة البعد عن الذات الإلهية، ويعيش ظلمة التفريق، ودموعه التي تذرفها عيناه والتي شبهها بالعيون لأنها لا تجف أبدا، تنم عما يقاسيه من ألم الجوى، وبكاؤه إنما هو من شدة شوقه إلى محبوبه ووجده به.

ويقول أيضا:

حرام على قلبي محبة غيركم كما حرمت عن موسى تلك المراضع [3]

حرم الشاعر على نفسه محبة أحد غير محبوبه الأزلي فشبه ذلك بتحريم موسى المراضع عن نفسه بحيث لم يرض بغير أمه مرضعة له، وأراد من خلال هذا التشبيه أن يعبر عن حبه لله فالحب تعبير عن وفاء الروح لخالقها بحيث لا ترضى سواه محبوبا، فالمحبة مطبوعة في قلب الصوفي كما هي مطبوعة في قلب موسى –عليه السلام– بحيث دلته على أمه فلم يرضى إلا بها مرضعة له على الرغم من أنه كان رضيعا لا يعي شيئا.

وقد يستلهم الشاعر تشبيهاته من القرآن الكريم كما في قوله:

غرست في حضرتي شجره من التوحيد

الأصل في قبضتي والفرع صار يزيد

ولا يجني ثمرتي إلا ذوو التجريد [1]

[1] – المصدر نفسه، ص 105.

[2] – المصدر نفسه، ص 97.

[3] – المصدر السابق، ص 77.

فقد استلهم أبو مدين أبياته هذه من الآية 24 من سورة إبراهيم حيث يقول تعالى:" أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء "[2] ويضل دائما القرآن الكريم المعين الذي لا ينضب، وعليه اعتماد الفقهاء والحكماء في أحكامهم وحكمهم، والشعراء في نظمهم.

وقد شبه الشاعر في الأبيات السالفة اعتقاد المريد وتوحيده وزهده وهي أشياء معنوية بالشجرة القوية وهي شيء محسوس، ثم يشير بلفظة الأصل إلى التمسك بقواعد الإسلام وواجباته، وبالفرع إلى ما يصل إليه المتصوف من أحوال ومقامات بفضل اجتهاده وزهده، ولا يصل إلى هذا المقام إلا من جردو أنفسهم من حب الدنيا، والسعي وراء زخرفها وملذاتها.

2- تشبيه محسوس بمحسوس:

تأتي التشبيهات حسية الطرفين في المرتبة الثانية من حيث توظيفها في الديوان " والمراد بالحسي ما يدرك بإحدى الحواس الخمس الظاهرة، البصر، السمع، الشم، الذوق واللمس".[3]

ومن نماذج هذا النوع من التشبيه قول الشاعر:

سقاني رحيق أبيض كالشقيق بفضلك يانور عيني تكون لي رفيق[4]

استهل الشاعر البيت بتشبيه مركب يصور فيه المعشوق كساق والعاشق كنديم ثم يشبه الخمرة التي يسقيها المعشوق للعاشق بالرحيق الأبيض وذلك من خلال استعارة مكنية، بعدها يشبه الشاعر هذه الخمرة بالشقيق بجامع اللون وهو الخمرة وهذا التشبيه وإن كان مطروقا في الشعر العربي إلا أن وضعه في سياق صوفي وكذا تعزيزه بالاستعارات التي سبق ذكرها جعله يحمل بعدا جماليا جديدا وقد أراد الشاعر بذلك أن يدل على صفاء هذه الخمرة ونقاءها فهي ليست ككل الخمور، إنها الخمرة الإلهية التي تشع أنوارها في قلب الصوفي.

ويقول أيضا:

أو ما ترى الساقي القديم يديرها فكأنها في كأسها المصباح؟[5]

لقد شبه الشاعر الخمرة في كأسها بالمصباح ولم يحدد مجال التقاطع وإنما تركه للمتلقي، وجمالية هذا التشبيه لا تكمن في تشبيه الخمرة وهي في الكأس بالنور المنبعث من المصباح وإنما في بعدها الصوفي الذي حملها إياه الشاعر فالخمرة هي رمز للمحبة الإلهية وقد شبهها الشاعر بالحقيقة النورانية (المصباح)، والساقي القديم هو المحبوب والكأس هي تجلياته المتعددة.

وقد يكون المشبه به من عالم الحيوان كما في قول الشاعر:

ولكن لي قلبا تملكه الهوى فلا العيش يهنا لي ولا الموت أقرب

---

[1] – المصدر نفسه، ص 87.

[2] – سورة إبراهيم، الآية: 24، ص 258.

[3] – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط،2000م، ص 326.

[4] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 89.

[5] – المصدر السابق، ص 82.

كعصفورة في كف طفل يضمها تذوق سياق الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يحن لما بها ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب[1]

شبه الشاعر حاله بحال العصفورة الصغيرة التي تذوق أنواع العذاب بين يدي طفل صغير يلهو ويلعب ليعبر بذلك عما تكنه نفسه من الإحساس بالحرمان والحزن لبعد الحبيب، والعذاب الذي يقاسيه في انتظار لحظة القرب والوصال، وهذا الإحساس بألم الفراق ناتج عن امتلاء قلبه بالمحبة.

ويقول الشاعر:

ركبت بحرا من الدموع سفينة جسمي النحيـل

فمزقت ريحه قلوعي مذ عصفت ساعة الرحيل[2]

أراد الشاعر أن يجسم صعوبة المرحلة الأولى التي كان فيها مريدا فقدم المعنى في صورة حسية، فكانت دموعه التي جعل منها بحرا من خلال التشبيه المقلوب، وجسمه النحيل هي السفينة التي ستقلع به دليل على زهده، وإشارة إلى مشقة المرحلة الأولى —كما سبق ذكره– المتمثلة في التوبة وجهاد النفس والتغلب على ما ينتابها من خواطر ونزعات دنيوية، وبالتالي الترفع إلى المعاني الراقية والمراتب الذوقية العالية.

3– تشبيه معقول بمعقول:

المراد بالتشبيه عقلي الطرفين ما كان فيه طرفا التشبيه عقليين لا يدركان بالحس كتشبيه العلم بالحياة،[3] وهذا النوع من التشبيه قليل جدا في شعر أبي مدين الغوث.

ومن نماذج هذا النوع قول الشاعر:

فيا معشر العشاق موتوا صبابة كمامات بالهجران قيس معذب[4]

استهل الشاعر بيته بنداء وجهه إلى غيره من السالكين ثم أردفه بأمر يحثهم على أن يفنوا أنفسهم من أجل المحبوب كما فعل قيس من أجل محبوبته ليلى لما هجرته، هذا الأخير الذي يعتبر رمزا للعذاب والمعاناة والحب الصادق، فالحب عند أبي مدين هو ما وصل إليه المجنون، وإن اختلف المحبوب في الظاهر حيث لا يرى المحب إلا صورة واحدة هي محبوبه، وإن تعددت الصور في الواقع المشهود، فقد كان المجنون كما تروي المصادر " إذا نظر إلى الوحش يقول ليلى، وإن نظر إلى الجبال يقول ليلى، وإن نظر إلى الناس يقول ليلى، حتى إذا قيل له: ما اسمك وما حالك؟ يقول: ليلى"، وكذلك على السالك أن يحب الله حتى لا يرى شيئا غيره.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 73.

[2] – المصدر نفسه، ص 97.

[3] – ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص326.

1– أبو مدين الغوث، الديوان، ص45.

4- تشبيه محسوس بمعقول:

وهو من الصور التي تكاد تكون نادرة في شعر أبي مدين "لأن المألوف أن يميل الشاعر إلى التوضيح والتجسيد عن طريق جعل الشيء المعنوي في صورة محسوسة"، ومن أمثلته قول الشاعر:

قربوا الوصل والتدانيا فالقرب للعاشقين عيد [1]

في هذا البيت اعتمد الشاعر التشبيه البليغ فشبه القرب بالعيد وحذف الأداة ووجه الشبه المتمثل في الفرحة، فالشاعر هنا يطلب من محبوبه القرب والوصال فبالقرب تكون الفرحة والبهجة تماما كالفرحة بالعيد عندما يتلاقى الأقرباء والأحباء وتتسامح القلوب بعد القسوة والجفاء.

ثانيا: الاستعارة:

إن الإطلاع على التراث النقدي والبلاغي عند العرب يلاحظ عنايتهم بالصورة الاستعارية، حيث عملوا على تعريفها، وتصنيفها، وتقسيمها، إلا أنها لم تحظ بالقدر الذي حظي به التشبيه، وكانت تعريفاتها متشابهة في القرنين الرابع والخامس الهجريين، جاء في التعريفات:" الاستعارة ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البيتين كقولك: لقيت أسدا وأنت تعني به الرجل الشجاع". [2]

هذا التعريف يجعل من الاستعارة مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه المشبه أو المشبه به، وهو نفس ما يذهب إليه السكاكي في تعريفه للاستعارة حين يقول:" الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به". [3]

وهكذا فإن اتفقت وجهات نظر النقاد حول الاستعارة فإن الاستثناء الوحيد كان الجرجاني الذي قدم تصورا للاستعارة أنضج من تصورات سابقيه حيث يرى أن الاستعارة " أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثر جريانا وأعجب حسنا، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها" [4] وتحصر فنونها وضروبها بمعنى أن الاستعارة وأوسع وأشمل وأبلغ من التشبيه لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة، فلابد فيه من ذكر المشبه والمشبه به، وهذا اعتراف بتباينهما، وأن العلاقة ليست إلا التشابه والتداني، فلا تصل إلا حد الاتحاد، بخلاف الاستعارة ففيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وأن المشبه والمشبه به صارا معنى واحدا". فالملاحظ أن كلام الهاشمي هو استكمال لما بدأه الجرجاني.

2- سفيان زدادقة،الحقيقة و السراب،ص211.

[3]عبد العزيز قيبوح ،الثغري و مولودياته،(مذكرة ماجستير)،ص105.

[4]- أبو مدين الغوث،الديوان،ص96.

[2] – الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، د.ط 1978م، ص 20.

[3] – السكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة الحلبي، القاهرة، ط2، 1990م، ص 58.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، ص40.

أما الاستعارة الجيدة فهي التي " تعتمد على الإدراك الحدسي في الربط بين الظواهر المتباعدة، بل المتنافرة أيضا مع وضع الأشياء غير المتجانسة في صورة واحدة مازجة بينهما بشكل يجعلها متجانسة، أو تبدو كذلك على الأقل، والإدراك الحدسي هو مرتكز الصورة الاستعارية وقوتها الفاعلة في تلمس وجوه الشبه الخفية بين الأشياء". [1]

من خلال ما سبق سأحاول دراسة الصورة الاستعارية في شعر سيدي أبي مدين والكشف عن وظائفها الفنية خاصة ما تعلق منها بالتشخيص والتجسيم.

1- الاستعارة التشخيصية:

التشخيص هو إضفاء الصفات الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة، وتكمن فنيته ونجاحه في مقدرة الشاعر الفنية في بث الحياة الإنسانية في الجمادات أو الكائنات الحية غير العاقلة فتبدو " شخوصا عاقلة تتفاعل وتتجاوب وتستشعر وجود الإنسان، وتسمع نبض عواطفه، ويخلع عليها الشاعر من ذاته فتمتزج الذات بالموضوع ليتحدا في رحاب الفن". [2]

ومن نماذج التشخيص في شعر أبي مدين قوله:

إن لي في الغرام دمعاً مطيعاً وفؤاداً صبا وصبرا عصيا [3]

لقد شحن الشاعر هذا البيت بأجواء الحزن مستعينا بأداته الفنية الاستعارة المكنية وقوة فاعليتها، حيث شخص الدمع وجعله عبدا مطيعا لسيده يأتمر بما أمر به، فحذف الشاعر العبد وذكر صفة من صفاته وهي الطاعة في إشارة منه إلى أن هذه الدموع التي لا تجف إنما هي توافق الحزن المتأجج بداخله، مدعما هذه الصورة بمقابلة بين الطاعة والعصيان حيث شخص الصبر في صورة عبد لكنه هذه المرة عصى مولاه والعصيان دليل على نفاذ صبره، لأنه لم يعد باستطاعته مقاومة ما بداخله من شوق وتطلع لملاقات محبوبه مرة، والصبر عند المتصوفة مرحلتان: ما قبل وما بعد، ما قبل الوصول إلى الهدف المبتغى، ويكون في هذه الحالة شديدا قويا، بينما في مرحلة ما بعد الوصول إلى المبتغى، فإن كنوز الصبر تفرغ، وتضيق مجاريه، إن حدث البين مرة أخرى، قال بعضهم: [4]

صابر الصبر فاستغاث به الصبر فنادى الصبر يا صبر صبرا

ويقول أيضا:

والكأس ترقص والعقار انشعشعت والجو يضحك والحبيب يزار [5]

ينطوي هذا البيت على استعارتين الأولى حين جعل الكأس ترقص فاستعار من الإنسان فعل الرقص ونسبه للكأس والثانية حين جعل الجو وهو شيء معنوي يضحك فخلع عن الإنسان فعل الضحك وألصقه بالجو وجمالية هاتين الاستعارتين لا تكمن في نسبة الرقص لكأس الخمرة ولا الضحك للجو، إنما في الجو الصوفي البهيج

---

[1] – محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالب). ص125.

[2] – الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، مجلة فصول، مج1، ع5، القاهرة، 1984م، ص 49.

[3] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 75.

[4] – ينظر: شعبان أحمد بدير، جدلية الاغتراب في الشعر الصوفي، ديوان العرب،2009م، www.diwanalarab.com

[5] – أبو مدين الغوث، الديوان. ص 76.

واللحظات المضيئة التي نقلها لنا الشاعر معبرا عن النشوة والفرحة التي يحسها عندما يحصل الوصال ويجد نفسه في مقام مشاهدة الذات الإلهية.

ومن الصور التشخيصية أيضا قول الشاعر:

جمع العوالم رفعت عني وضوء قلبي قد استفاق [1]

الاستعارة تكمن في نسبة الضوء إلى القلب وتمد لتشخص الضوء من خلال استعارة الفعل (استفاق) وهي صفة من صفات الإنسان ليدل بذلك على حصول المعرفة في لحظة الغيبة لأن معرفة المتصوفة ذوقية مركزها القلب.

ومن الصور التشخيصية التي تظهر مقدرة الشاعر الفنية الرفيعة قوله:

كذلك أرواح المحبين يا فتى تهزهزها الأشواق للعالم الأسنى [2]

ينطوي هذا البيت على استعارتين مكنيتين عمد من خلالهما إلى جعل أرواح المحبين جسما يمكن أن يهزهر من قبل الأشواق التي عمل على تشخيصها هي الأخرى وجعلها كائن حي يمكن أن يتحكم في الأرواح ويهزهزها كيفما يشاء، ليعبر بذلك عن مدى شوق ذاته للذات العليا أو بعبارة أخرى شوق الروح المودعة في الجسد وتعلقها الشديد بعالمها الأصلي، عالم الأمر والملكوت الذي هبطت منه عندما حصل الانفصال والفراق.

وقد يلجأ الشاعر إلى التعبير بالفعل لتحقق استعارته التشخيص في مثل قوله:

وتبكيكم عيني وهم في سوادها ويشكو النوى قلبي وهم بين أضلعي [3]

من خلال استعارة الفعل (يشكو) يستبطن الشاعر نفسه ليعبر عن معاناته من خلال استعارة مكنية حملها إحساسه بالحزن المتأجج داخله حيث شخص القلب وبث فيه الحياة وذلك بجعله إنسانا يتألم ويشكو مرارة البعد.

ومن ذلك أيضا قوله:

هاجر النوم مقلتي واصطباري ترحلا [4]

يصف الشاعر حاله بعد غياب محبوبه وعدم قدرته على تحمل هذا الغياب، من خلال استعارتين مكنيتين شخص في الأولى النوم من خلال استعارة الفعل (هاجر) معبرا بذلك عن سهاده وسهره الليالي ترقبا مجيء المحبوب وشخص في الثانية الصبر في صورة إنسان يرحل ليدل بذلك على نفاذ صبره لشدة شوقه لمعشوقه.

ويقول أيضا:

سقاني الهوى كأسا من الحب صافيا فياليته لما سقاني سقاكم [5]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 106.

[2] – المصدر السابق، ص 71.

[3] – المصدر نفسه، ص 73.

[4] – المصدر نفسه، ص 101.

[5] – المصدر نفسه، ص 78.

يتجلى الهوى في إطار الاستعارة التشخيصية (ساقيا) لتمتد الصورة الاستعارية بعدها للحب فتجسمه شرابا صافيا في كأس يسقى منه الشاعر، وتتآزر الصورتان الاستعاريتان كي تشيا بمقدار الحب الذي تملك قبل الشاعر، فدلت لفظة (صافيا) على صدق حبه لمحبوبه ومن أحب الله اشتاق إلى لقائه، ولقاء الله سبحانه وتعالى والتمتع بجماله وجلاله هي غاية الصوفي.

ويقول أيضا:

وأو صيتموني لا أبوح بسركم فباح بما أخفيَ تفيضُ أدمعي [1]

شخص الدموع وذلك باستعارة الفعل (باح) فجعلها تتكلم وتبوح بالسر، هذا التشخيص مطروق عن الصوفية لكن الشاعر يدعم هذا التشخيص بأن يجعل دموعه تنم عما يقاسيه من ألم الجوى، وهو ما يؤكد أن الدموع قد شخصت بالفعل في صورة كائن حي يتكلم ويفضي عما يكابده وما يتحمله من حرقة وألم حتى تتحقق أمنيته في اللقاء بعد هذا الشوق والوجد والهجر الطويل، أين ينسى العاشق ذاته من فرط وجده و يقظة نشوته.

2- الاستعارة التجسيمية:

التجسيم هو إضفاء الطابع الحسي على المعنويات، وهو ما ألمح إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن فاعلية الاستعارة ووظيفتها حيث قال: " إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون" ،[2] والتجسيم غير التجسيد لأن الجسم عام لكل المحسوسات أما الجسد فهو خاص بالإنسان وفي ذلك يقول ابن منظور في لسان العرب:" الجسد جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأَجسام المغتذية، والجسم: جماعة البدن أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيره من الأنواع العظيمة الخلق".[3]

وتكمن فاعلية التجسيم في القدرة على خلق الاستجابة بين المادة والروح، فتهب المادة للروح أجساما تظهر بها وتتطور من واقع الخفاء المعنوي إلى مثالية الظهور المادي.[4]

ومن نماذج الاستعارة التجسيمية قول أبو مدين الغوث:

فشارب بذنوب الذنب غص به وآخرون كما أخبرتنا خلطوا [5]

فقد شبه الذنب بالماء الذي يعترض شيء منه في حلق الإنسان فيمنعه التنفس، وحذف المشبه به الإنسان، وأثبت لازما من لوازمه وهو (الشرب) الذي اشتق منه اسم الفاعل (شارب) ليدل على فضاعة الذنوب، فالذنوب لها أضرار بليغة ولا شك أن ضررها في القلب كضرر السموم في الأبدان، وهل في الدنيا والآخرة شرور

---

[1] – المصدر نفسه،ص72.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 94.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مج3، مادة (ج س م) ص 147، ومادة (ج س د) ص 145، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 2004م.

[4] – ينظر: أسعد علي، مجتمع العرب وشخصيتهم في البلاغة، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 1979م، ص 46.

[5] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 85.

وداء إلا سببه الذنوب، ففي الذنوب وحشة يجدها المذنب في قلبه بينه وبين الله لا يوازيها ولا يقارنها لذة أصلا ولو اجتمعت له لذات الدنيا بأسرها لن تفي بتلك الوحشة وطبقا هذا لن يحس به إلا من في قلبه حياة.

أما استخدام الشاعر للمركب الإضافي ذنب الذنوب فليدل على أن الذنب يزرع أمثاله، وتولد الذنوب بعضها بعضا حتى يصعب على العبد مفارقتها والخروج منها، وطريق الصوفي للوصول إلى المطلق يكون بمجاهدة الهوى والانخلاع عن الحياة الدنيا وزخرفها، وهذه الرغبة في المجاهدة تعود إلى طبيعة ترتبط بالشعور الدائم بالذنب.

ومن ذلك قوله:

خذوا فؤادي وفتشوه   وقلبوه كما تريدوا

فإن وجدتم فيه سواكم   عليّ زيدوا البعاد زيدوا[1]

جسم الفؤاد وهو شيء معنوي في شيء مادي بحيث يمكن أن يحمل بين اليدين ويفتش ويقلب، ليدل من خلاله على صدق محبته ووفاءه لمحبوبه، فلا أحد تملك فؤاده وشغل خاطره فغدى لا يرى شيئا آخر إلا هو سبحانه وتعالى، وهذا ما يسمى عند المتصوفة فناء، و" الحق أن الحب لا يتصور من دون فناء، ذلك أن قوام اللذة هو فناء المحب في موضوع حبه، وبهذا المعنى يقول هيغل بالحب وحده يتحد الإنسان بالموضوع". [2]

ومن صور التجسيم المعنوي في صور محسوسة أيضا قوله:

ومست يدانا جوهرا منه ركبت   نفوس لما صفت فتجوهرنا [3]

جسم جوهر النفس بأن جعله شيئا ماديا يمكن أن يلمس باليد ليدل بذلك على أنه وصل إلى النفس المطمئنة التي يرغب فيها، والنفس المطمئنة هي التي تنورت بنور القلب حتى انخلعت عن صفاتها الذميمة وتخلقت بالأخلاق الحميدة وتوجهت إلى جهة القلب بالكلية، وبلوغ هذه الغاية كان نتيجة مسار طويل، ابتعد فيه عن العالم السيء بما فيه من معاصي، واتبع أعمال العبادة والتزم فعل الطاعة والذكر ومجاهدة النفس الأمارة بالسوء، "والنفس في استعمال أهل التصوف الخلقي: الأصل الجامع للصفات الذميمة من الإنسان، ولكنها محكومة بعقيدة الإنسان وقوة إرادته". [4]

إن توظيف الشاعر لهذا النوع من الاستعارات (التشخيصية والتجسيمية) التي تعمل على نقل الأفكار والمفاهيم والمعنويات من عالمها المتسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات، يهدف إلى ترك مجال للقارئ للتعرف على مخياله ورموزه وعمقها الدلالي.

---

[1] - المصدر السابق، ص 96.

[2] – علي حرب،الحب والفناء، ص 148،نقلا عن:سفيان زدادقة،الحقيق والسراب،ص221.

[3] – أبو مدين الغوث، الديوان،ص 76.

[4] – عبد الحميد عبد الله الهرامة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري (الظواهر والقضاياوالأنبية)، ج1، دار الكتاب، طرابلس، ط2، 1999م، ص 458.

وإذا كانت الاستعارة المكنية قد فرضت حضورها في شعر أبي مدين من خلال تقنيتي التشخيص والتجسيم، فإن الاستعارة التصريحية تفرض وجودها بقوة متوسلة الحب الإنساني لتعبر عن الحب الإلهي لتتجاوز حدود البيت إلى مقطوعات بأكملها، ومن أمثلة ذلك قوله:

تذللت في البلدان حين سبيتني   وبتّ بأوجاع الهوى أتقلبُ
فلو كان لي قلبان عشتُ بواحدٍ   وأترك قلباً في هواك يعذبُ
ولكن لي قلباً تَمَلكه الهوى   فلا العيش يهنا لي ولا الموت أقربُ

كعصفورة في كف طفل يضمها   تذوقُ سياق الموت والطفلُ يلعبُ
فلا الطفلُ ذو عقل يحنُّ لما بها   ولا الطيرُ ذو ريش يطيرُ فيذهبُ
سُميتُ بالمجنون من ألم الهوى   وصارت بيَ الأمثالُ في الحي تضربُ
فيا معشر العشاق موتوا صبابة   كما مات بالهجران قيسٌ معذبُ[1]

فهذه القطعة الشعرية عبارة عن استعارة كبيرة تصريحية، صرح فيها بالمشبه به وهو الحب الإنساني وحذف المشبه وهو الحب الإلهي مع وجود قرينة حالية (السياق الصوفي) لا لفظية إلا ما قد يفهم من قوله " ولا الموت أقرب" الذي يعني " الفناء عما سوى الحق".

أما معاني هذه القطعة فهي قائمة على محورين: الذات الصوفية والذات العليا والعلاقة بينهما علاقة انفصال وشوق وألم، انفصال الذات الصوفية عن عالم الأمر الذي وجدت فيه، واشتياقها إليه " وعالم الخلق الذي وجدت نفسها فيه مكبلة بأغلال الحظوظ البشرية، مثلها في ذلك مثل السبية التي سبيت وأبعدت عن موطنها وأهلها".[2]

ومثل ذلك أيضا قوله:

طال اشتياقي ولا خلٌ يُؤانسني   ولا الزمان بما نهوى يُوافيني
هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه   عليه ذُقت كؤوس الذل والمحن
عليه أنكرني من كان يعرفني   حتى بقيت بلا أهل ولا وطن
قالوا جُننت بمن تهوى فقلت لهم   ما لذة العيش إلا للمجانين[3]

وهذه القطعة أيضا عبارة عن استعارة تصريحية قائمة على علاقة المشابهة بين حقيقة ما تدل عليه من "حب إنساني" ومجاز ما تدل عليه من "حب إلهي" والقرينة حالية متمثلة في الديوان الصوفي وكذا في الشاعر الصوفي، مع انعدام أية قرينة لفظية يمكن أن تدل على انه نسيب صوفي وليس إنساني.

---

[1] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 73.

[2] – مختار جبار، شعر أبي مدين الغوث، (الرؤية والتشكيل)، ص37.

[3] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 81.

وعلى طريقة الشعراء الغزليين العذريين يعبر الشاعر عن مقدار الحب والشوق، والحزن، والألم الذي يكابده، ومعانته، والذل والهوان الذي ذاقه من جراء فراق المحبوب، وتبدله من حال إلى حال أنكره من مكان يعرفه، وعندما يلومه العوازل على حبه وعلى الحال التي آل إليها بحيث أصبح كالمجانين ، يرد ساخرا: مالذة العيش إلا للمجانين".

وقد يرد هذا النوع من الاستعارات في قطعة من قصيدة كقول الشاعر في القصيدة التي مطلعها:

تملكتموا عقلي وطرفي ومسمعي وروحي وأحشائي وكلي بأجمعي [1]

إن هذه القصيدة تعبير عن معاناة الشاعر تجاه من يحب، هذه المعاناة التي جعلته يقسم آلامه على كل أعضاء البدن لكي ينال كل عضو نصيبه من الألم إلا دليل على حبه وشوقه الذي شغل قلبه وعقله وروحه...، لكن هذا المحبوب ليس بعيد عنه بل هو ساكن في كل جوانحه لا يفارقه طرفة عين، وأن اللقاء بينهما لن يكون إلا بالمجاهدات النفسية، فإذا لم يجد إلى ذلك سبيلا، توسط بشفيع البشرية.

والقصيدة من البيت الأول إلى حدود البيت السابع ليس فيها من القرائن اللفظية ما يدل على أنها في الحب الإلهي، أما ابتداء من البيت الثامن فقد بدء الشاعر يصرح بشكل مباشر على أنها في الحب الإلهي وليست في الحب الإنساني في شيء في قوله:" وهم في سوادها" و" وهم بين أضلعي" و " دخلت عليهم بالشفيع المشفع".

ويمكن رصد نوع آخر من الاستعارات يقترب في تشكيله مما يسمى بتراسل الحواس، ومن نماذج هذا النوع قوله:

فإذا نظرت بعين عقلك لم تجد شيئا سواه على الذوات مصورا [2]

لقد جعل للعقل عينا، فربط بين الإبصار الذي هو خاص بالعين، والتأمل الخاص بالعقل في تركيب واحد (عين العقل)، لأنه لا يصف مظهرا طبيعيا يمكن أن تلاحظه العين وحدها، وإنما يعرض لما يحتاج إلى العقل والعين معا ليصبحا حاسة واحدة هي (عين العقل).

وفي قوله:

وأو صيتموني لا أبوح بسركم فباح بما أخفي تفيضُ أدمعي [3]

وقوله أيضا:

فلولا معانيكم تراها قلوبنا إذا نحن أيقاظٌ وفي النوم إن غبنا [4]

---

[1] - المصدر نفسه،ص72.

[2] - المصدرالسابق،ص114.

[3] - المصدر نفسه، ص72.

[4] - المصدر نفسه، ص 70.

ويظل القلب المرتكز الذي يعول عليه المتصوفة، لذلك نجد الشاعر في هذا البيت يربط بين البصر والوجدان فجعل القلب يبصرلكنه ليس بصر عادي إذ تجاوز حدود اليقظة إلى النوم، ولأن الشيء المرئي أيضا ليس عادي إنما الحقيقة الإلهية التي تنزل على قلب الصوفي وتتعلق بجوارحه فلا يرى غيرها.

إذن فقد حاول أبومدين من خلال النماذج السابقة أن يتخلص من عجز الأعضاء، وقدراتها المحدودة، فعمد إلى مزج الحواس، ليصل من خلاله إلى مراده. وإن كان هذا النوع من الاستعارات قليل جدا في شعره

ثالثا: الكنايـة:

الكناية في اللغة " أن تتكلم بشيء وتريد معناه، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية، يعني إذا تكلم بغيره مما يدل عليه"،[1] فالكناية إذا إشارة إلى المعنى وتلميح، إليه بحيث لا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود مباشرة ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه.[2]

أما اصطلاحا فهي " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى المراد".[3]

وقد نالت الكناية حظها الوافر من اهتمام الأقدمين على اختلاف تخصصاتهم من لغويين وبلاغيين وغيرهم " فسيطر المعنى على مفهوم الكناية على يد اللغويين الذين رأو أنها تندرج تحت المترادفات أي: كلمة تستبدل بأخرى، كلمة تستعار لأخرى، وبين المعنيين رابط لغوي أو عرفي".[4]

ولم تعرف الكناية مفهومها الفني إلا على يد قدامة بن الجعفر وإن كان أطلق عليها اسم " الارداف" وعرفه بقوله:" وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل التابع أبان عن المتبوع".[5]

بمعنى أن المعنى الأصلي يتولد عنه معنى آخر فرعي له، وهذا المعنى يبين ويوضح المعنى الأصلي المنبثق عنه.

وقد أفاد عبد القاهر الجرجاني من تعريف قدامة فعرف، الكناية بقوله:" والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلا عليه"، [6]يتضح من خلال هذا التعريف أن عبد القاهر استبدل مصطلح الإرداف بمصطلح الكناية.

وقد عرفت الكناية عند الخطيب القزويني مفهوما مختصرا، حيث عرفها بقزله:" الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه".[7]

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (كنى)،مج13، ص 140

[2] – ينظر: محمد أحمد فارس، ومحي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،2003م، ط1، ص 241.

[3] – وهبة المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،1979م، د.ط، ص 171.

[4] – زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قارينوس، بنغازي، ط1، 1999، ص 280.

[5] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، ص157.

[6] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود احمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط،1969م، ص 70.

[7] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1945م، ص 456.

وتعد الكناية من الصور البارزة التي شغف بها أبومدين كغيره من الشعراء الصوفيين الذين تجاوزوا ظاهر اللفظ إلى الباطن الذي إليه يلوحون وعنه يكنون، ومن هذا المنطلق ستكون دراستي منصبة حول الكناية بأقسامها الثلاثة: كناية عن الصفة، والموصوف، والنسبة.

1- الكناية عن صفة:

وفيها يكون الذي وراء العبارة صفة تومىء العبارة إليها وتفتح الباب لإدراكها، والمقصود بالوصف في البنية الكنائية الوصف المعنوي كالكرم والحسن، وليس الوصف النحوي.

ومن نماذج هذا النوع قول أبي مدين:

هم أهل ودي وأحبابي الذين هم ممن يجر ذيول العز مفتخرا [1]

فقوله (هم أهل ودي وأحبابي) إشارة إلى أنه من جملة هؤلاء السلكين وطينته من طينتهم، وقوله: (ممن يجر ذيول العز مفتخرا) كناية على أنه ما تقدم منهم من تواضع وانكسار والذي يجب أن يتصف به كل سالك في سبيل الله إنما هو دليل على التحقيق في هذا المجد والفخار.

وفي قوله:

وشربنا وطابت الأنفاس من مدام حلال [2]

يعبر الشاعر عن تلذذ وتنعم الواصلين بشراب الخمرة الإلهية التي كنى عنها بقوله (مدام حلال) فلفظة (حلال) هي القرينة الدالة على أن هذه الخمرة ليست الخمرة الحسية، إنما هي خمرة معنوية إلهية، و(الشراب) كناية عن "تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكرامات". [3]

ويقول أيضا:

اسقني ياساقي المدام صافي المناهل [4]

(الساقي) كناية عن الذات الإلهية، و(صافي المناهل) كناية عن الخمرة الإلهية فقد وصفها بالصفاء بحيث لا تقبل الأخلاط وذلك تلويح إلى معنى الجمع الصوفي وهو " التوحيد الخالص وشهود الحق بالحق والتحقق بفناء ما سواه". [5]

ويقول أيضا في وصفه للخمرة:

والعود عادات الجميل وكأسنا كأس الكياسة والعقار وقار [6]

---

[1] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص 70.

[2] – المصدر نفسه، ص 93.

[3] – السراج الطوسي، اللمع، ص 449.

[4] – أبومدين الغوث،الديوان، ص 94.

[5] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د.ط،1998م، ص 363.

[6] - أبومدين الغوث، الديوان، ص 92.

(والعقار وقار) كناية عن المحبة الإلهية فالخمرة هنا هي الخمر المعنوية التي تقيم الرؤوس وتحي النفوس، ففي هذه الخمرة الوقار والهيبة.

2– الكناية عن موصوف:

"ويشترط في هذه الكناية أن تضم صفة أو مجموعة من الصفات التي تحدد الموصوف الذي تحيل إليه. وبهذا يكون المكنى عنه موصوفا لازما للمكنى به على خلاف الكناية عن الصفة التي يكون المكنى عنه صفة لازمة للمكنى به". [1]

ومثال ذلك قول الشاعر:

تجلى بالنور والبهاء لهم فقالوا ياهو ياهو [2]

التجلي هو " إشراق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه" [3] وقولهم يا هوَ ياهوَ كناية عن تفريد التوحيد.

ويقول:

ظهرت لي بجمال   فشربي زاد وعلاّ [3]

فالشطر الأول (ظهرت لي بجمال) إشارة إلى تجلي الحق بجماله على أرواح المحبين في عالم الأمر، وقوله (فشربي زاد وعلاّ) كناية عن المحبة المنطبعة في قلب المتجلىّ له.

ويقول أيضا:

فلا تلم السكران في حال سكره   فقد رفع التكليف في سكرنا عنا [4]

اعتمد الشاعر في هذا البيت الجناس الاشتقاقي (السكران، سكره، سكرنا)، وفي ذلك تأكيد للمعنى وتثبيته، والسكر كناية عن الانتشاء بما أداره الحبيب على ألباب السكارى من لذة التوحد والقرب والمعرفة.

ويقول:

وغبت في سكري   ولم أفيقه[5]

والغيبة في السكر كناية عن فناء الصوفي عن جميع الأعيان الكونية ليتلذذ السكارى بنشوة التلاقي الروحي بالحضرة الإلهية.

---

[1] – عبد الغني تريكي،ملامح التشكيل الأسلوبي في شعر أسامة بن منقذ،(رسالة ماجستير)،جامعة العربي بن مهيدي ،أم البواقي،2008م،ص181.

[2] – أبو مدين الغوث،الديوان،ص

[3] - السراج الطوسي، اللمع، ص 439.

[4]- أبو مدين الغوث،الديوان،ص74.

[5]- المصدر نفسه،ص72.

[6]- المصدر نفسه،ص95.

وقد يكني الشاعر عن توحد الذات العاشقة بالذات المعشوقة وذوبانها فيها بقوله:

فأنت روحي وجسمي لا فرق عنك وإلا [1]

وفي قوله أيضا:

وشمس على المعنى توافق أفقنا فمغربها فينا ومشرقها منا [2]

وقد يكني الشاعر عن شوقه فيقول:

يا قلب زرت وما انطوى ذاك الجوى عجبا لقلب بالنعيم قد اكتوى [3]

ففي قوله (عجبا لقلب بالنعيم قد اكتوى)كناية عن ازدياد شوقه ووجده لحظة الوصال.

3- الكناية عن نسبة:

ويشترط فيها أن يصرح بالصفة والموصوف لكن هنا لن تنسب الصفة إلى صاحبها بل إلى شيء له تعلق بصاحبها، وهذا النوع من الكنايات قليل في شعر أبي مدين.

ومن أمثلة كنايات هذا النوع قول الشاعر:

متى يا عريب الحي عيني تراكموا وأسمع من تلك الديار نداكم [4]

(فالحي) و(الديار) كناية عن (عالم الأظلة) الذي كانت فيه الروح قبل الهبوط والفراق، والحبيب وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله: (عريب) وهو – غالبا- الروح الكلي الخالد أو صفاته، والذي عرفه المحب يوم السؤال فتعلق به تعلق حب وعبودية، وظل يحن إليه وإلى الديار حنين الجزء إلى الكل.[5]

وكذلك في قوله:

ياحادي العيس مهلا هل جزت في الحي أم لا؟ [6]

(فالحي) هنا هو عالم الأمر والملكوت حيث كانت الذات قبل النزوح إلى عالم الحس والواقع.

ما يستخلص مما سبق أن تشبيهات سيدي أبومدين غلب عليها الطابع الحسي، حيث ربط المجرد بالمحسوس، وكان هدفه من ذلك إثراء الحساسية وتعميق الوعي، فالتوليف بين الرموز والكائنات الحسية يشعر القارئ بالحركية وتحطيم الحواجز بين الإنسان والطبيعة، بين الماديات والمعنويات فاكتسبت بذلك تشبيهاته قيمة جمالية واضحة.

أما استعاراته فقد اكتسبت فعاليتها، وقيمتها الجمالية من خلال التشخيص والتجسيم، أو بمعنى آخر

1-المصدر السابق ،ص.74.

2-المصدر نفسه،ص.76.

3-المصدر نفسه،ص79.

4-المصدر نفسه،ص77.

5-ينظر :مختار حبار،شعر أي مدين الغوث (الرؤيةو التشكيل)،ص37.

6-أبو مدين الغوث،الديوان،ص74.

التقديم الحسي للمعنى، وبذلك استطاعت أن تنقل الأثر النفسي من وجدان الشاعر إلى وجدان

أما الصور الأكثر حضورا فهي الكنايات البعيدة التي تضفي قيمة جمالية للنص من خلال إكساب

الملفوظ علامة جديدة متفتحة، وقد عمد إليها الشاعر لأنه ككل صوفي يتحدث بلغة الروح والباطن والمشاعر

الخفية فهو يعبر عن معان عميقة عمق أفكاره.

الفصل الثالث

التشكيل الموسيقي

أولا : الموسيقى الداخلية

1- مفهوم الإيقاع

2- الأصـوات

- المجهور و المهموس
- الصوامت والصوائت
- المقاطع الصوتية
- التكـرار

3- البديـع

- الجنـاس
- الطبـاق
- التصـدير
- التصـريع

ثانيا : الموسيقى الخارجية

1- الـوزن

2- القافيــة

3- الـروي

أولا : الموسيقى الداخلية :

1-مفهوم الإيقاع:

يعد مصطلح الإيقاع من أكثر المصطلحات التي يشوبها الغموض و الإضطراب، إذ إن دلالة هذه الكلمة لم تحدد تحديدا دقيقا لا في القديم ولا في الحديث، و ربما يرجع السبب في ذلك إلى الترجمة،"فقد تأثر النقاد و الدراسين بما ترجم عن اللغات الأخرى من كتب و مقالات يرد فيها هذا المصطلح معبرا عنه بلفظه(Rhythm)، فيراد به أي الايقاع تتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية ،أو يراد به كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية ....تنتظم في بيت على شاكلة خاصة"[1]، بل هناك من يربط مدلوله بالمعنى على نحو ما يقول ميشونيك: "إن الايقاع هو المعنى"[2]

وفي العصر الحديث هناك من يستعمل الايقاع بمعنى الوزن، وبمعنى النبر، وبمعنى الجرس الصوتي بل هناك من يستعمله بمعنى العروض [3] ، و إذا رجعنا إلى تراثنا العربي القديم نجد أن إبن طباطبا العلوي أول من استعمل مصطلح الايقاع في كتابه "عيار الشعر" حيث يقول: "و الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و ما يرد عليه من حسن تركيبه و إعتدال أجزائه، فإذا أجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ،فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تم قبوله،و اشتماله عليه،وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها و هي : اعتدال الوزن ، و صواب المعنى، و حسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم أياه على قدر نقصان أجزائه" [4]

وما يفهم من هذا القول هو أن الوزن يعتبر عنصر من عناصر الايقاع إظافة إلى ذلك فإن ابن طباطبا يعتبر الإيقاع مصدرا من مصادر الطرب و الارتياح و ذلك باعتدال"الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ"

وعلى كل فقد اهتم كثير من النقاد القدامى بالايقاع إلا أنهم أهملوا حركيته"ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى،و الوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح فني العمارة و الزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة و الفن اللغوي" [5] ، ويعتبره بعض الدارسين بأنه "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، و في الفنون يتكون الايقاع من حركات (الرقص)، أو أصوات(الموسيقى)، أو ألفاظ(الشعر)" [6] وهو نفس ما يذهب

---

[1]- عمر خليفة بن إدريس،البنية الإيقاعية في شعرا لبحتري، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي،ط1 ،2003م، ص22.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالا ها الدار البيضاء ،توبقال،د.ط، ص178 ، نقلا عن: عمر خليفة بن إدريس ، البنية الإيقاعية في نص البحتري ،ص23 .

[3]- ينظر: عن عمر خليفة بن إدريس ، البنية الإيقاعية في نص البحتري ،ص23 .

[4] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، محمود زغلول سلام، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ط3، ص53

[5]- إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة ، د.ط،1992 م، ص 281 .

[6]-ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها،تح:أحمد صقر، دار إحياء، الكتب العربية، بيروت،1977، ص238 .

أليه ابن فارس حيث قال"إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض و صناعة الايقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمن بالحروف المسموعة"[1]

و الدرس الحديث اهتم بالايقاع، و أعتبره مصطلحا انجليزيا، انشق عن اليونانية، بمعنى الجريان، أو التدفق، و تطور ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية[2].

و يذهب محمد عدناني إلى أن الإيقاع "هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها" [3] و هو ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[4]

رغم الاختلاف الكبير في تحديد مفهوم الايقاع إلا انه بات من الواضح أن الايقاع الداخلي له دور كبير في تعميق الايقاع النفسي و في خلق نغمات و إيقاعات أخرى تتوازن مع الايفاع الخارجي للقصيدة،و بحثنا في الايقاع الداخلي لشعر أبي مدين الغوث استوقفتني مجموعة من العناصر هي :

1- الأصوات :

لقد كان الاهتمام بالقيمة التعبيرية للصوت منذ عهد اليونان الذين قالوا باعتباطية اللغة، وهو ما دعا إليه(سوسير) حيث اعتبر دلالة الإشارة اللغوية(الصوت) على المعنى (الصورةالمرتسمة في الذهن) عشوائية أ و اعتباطية، بمعنى أنه ليس هناك علاقة سببية تجمع بين الكلمة المنطوقة و المعنى الذي تدل عليه، و ترمز إليه و إنما العلاقة بينهما نشأت بمحض الصدقة لكنها تطورت مع الاستعمال المتكرر إلى شئ من الالحاق[5]

و كان الاهتمام بها عند العرب كبيرا، فقد كان (سيبويه) على وعي تام بأهمية دراسة الصوت لكشف الظواهر اللغوية، و بخاصة ظاهرة الادغام لذلك مهد لها بدراسة المخارج الصوتية من حيث الجهر و الهمس والشدة و الرخاو و الترقيق و التفخيم[6]

كما أدرك (ابن جني) الوظيفة الدلالية التي تؤديها بعض الأصوات سواء من ناحية جرسها الموسيقي، أومن ناحية صفاتها و لم يقف عند هذا الحد بل عنى بالعلاقة بين الحرف و المعنى ثم بين فونيم الحركات والمعاني و أخيرا بين جرس الحروف و ترتيب الأحداث وفقا لترتيب أصواتها في الكلمة[7]

---

[1] – عدنان محمد ، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر،ط1،2006م،ص94

[2] –ينظر: المرجع نفسه،ص122

[3] – المرجع نفسه، ص114.

[4] – المرجع نفسه، ص 114.

[5] – ينظر: إبراهيم خليل ، في اللسانيات ونحو ، دار المسيرة، عمان الأردن، ط1، 2007م، ص20.

[6] –ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء ، الإسكندرية، ط1،2002،ص22.

[7] - ينظر: المرجع نفسه،ص23 .

و غيرهم من علماء اللغة و الأدب، و النحو، والتجويد ، الذين اهتموا بالدلالة الصوتية و ما تحدثه من أثر في نفس المتلقي، وما يهم هنا هو الأثر الدلالي الذي يحدثه الصوت في النص الأدبي،و الشعري على وجه الخصوص.

وقد فرق علماء اللغة بين قسمين من الأصوات : الصوامت و الصوائت، إعتمادا على خصائص معينة ، مثل مخارج الأصوات، اهتزاز الأوتار الصوتية، و جمعوا الصوامت في حروف الهجاء الصحيحة وفرقوا فيها بين الجهر و الهمس و الاحتكاك و الانفجار[1].

و على أساس هذا التقسيم سأحاول دراسة الأصوات و تأثيراتها في دلالات شعر أبي مدين الغوث.

– المجهور والمهموس:

إذا كانت الكلمة أساس اللغة، فالحروف هي أصل الكلمة و أساسها، لذلك عنى العرب بضبط مخارج الحروف و صفاتها، وقسموها إلى قسمين:

مجهورة ومهموسة"فالجهر من صفات القوة، والهمس من صفات الضعف" [2] ،ويتجلى ذلك أثناء النطق بها و هذا التوصيف يتم بحسب المخرج الهوائي من جهة، والصفة السمعية من جهة ثانية، ففي المهموس يتباعد الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض قليلا فيحدث عند مرور الهوار بينهما نوع من الذبذبات ليست بالعالية بخلاف ماهو شائع في الحروف المجهورة حيث تحدث اهتزازت سريعة متوالية منتظمة ومن ثم يحدث صوتا عاليا هي ما أسماه علماء اللغة بالجهر.

"و هما صوتان أحدهما تلازمه الحركة و الآخر خلو منها، و الحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة، أما الصوت المهموس فيتصف بالرهافة و الهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل و تقصي اللغة، "وقد جمع علماء اللغة القدامى الحروف المهموسةفي عبارة (سكت فحثه شخص قط)" [3] وباقي الحروف تعد من المجهور و يضاف إليها الحركات الثلاث: الفتحة،الضمة والكسرة، قصير هاو طويلهاأي ما يعرف بألف المد وواوه ويائه.

وعند وقوفنا على شعر أبي مدين الغوث نجده قد إستغل هذه الامكانات الصوتية لتجسيد دلالات معينة تتناسب وهذه الامكانات، فمن النماذج التي إعتمد فيها على الحروف المهموسة قوله:

لقد حلالي خمير في كأسي و الغصن آسي
و في حضيره بشرب كاس طابت أنفاسي
و ذكرتني فصرت ناس أهلي وناسي
بعت أوطاني و اشتريت دار الحبائب فما سقوني حتى رجعت لله تائب[3]

---

[1]- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، عالم الكتاب للنشر،ط3،1998،ص71-72.

2-أحمد حسان،مباحث اللسانيات،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط1،1992،ص84، نقلا عن: عبد العزيز قبوح،الشعري و مولدياته، رسالة ماجيستير، ص 37.

[3]– أبو مدين الغوث، الديوان، ص91.

الملاحظ هو الحضور القوي لحرف السين كما يظهر في بنية الكلمات التالية:(كاسي،آسي،أنفاسي،ناس) ،إضافة إلى حرف الفاء كما في (في،أنفاسي،فصرت...)، والسين و الفاء حرفان مهموسان يجعلان الصوت خافتا، والحس مرهفا مما يوجب التأمل و يثير الوجدان، وهما بهذا يجسدان حالة السكر عند الشاعر أين ينعم بما يرد على قلبه من أنوار مشاهدة قرب سيده،فيحس النشوة و يأنس بقرب محبوبه،إنها اللحظة التي يفنى فيها عن الوجود وعن نفسه لروعة ما يشاهده من إشراقات، و أنوار و جمال"و المتصوفة يشبهون سعادة الملتذ بالنور تأتي بقدح زناد الروح، فلا يدركها إلا من تحررمن نفسه جسد و دخل في نفسه نصا" [1]

ومن النماذج التي اعتمد فيها على الحروف المجهورة قوله:

لقد وقفت على حدود تلك الحدود
وقد لزمت سهر القعود ونقر عودي
فما انعدام ولا الوجود بين الوجود
و أين أيني أين كنت حاضر و غائب فاسقوني حتى رجعت لله تائب [2]

أكثر الحروف حضورا في هذه المقطوعة هو حرف الدال، و الواو كما في الكلمات التالية:(حدود، القعود، عودي، الوجود...) وحروف العين كما في(القعود، عودي،انعدام....) ، ويتمثل عمق هذه الحروف فيما تقدمه من موسيقى حادة، لأن الصوت المجهوركما هو معلوم يتصف بحركة قوية تثير إنتباه السامع وتشده إليها ليتمعن في معانيها، فلو أخذت مثلا كلمة(عودي) فهي مكونة من الأصوا ت التالية: (العين) وهو حرف مجهور، ثم (الواو) وهو أيضا حرف مجهور، وكذلك حرفي(الدال)و(الياء) ، كل هذه الصفات، ولا سيما الجهر الذي يستدعي اهتزاز الوترين الصوتيين، وبذل مجهودأكبر أثناء التلفظ أو النطق، من شأنها أن تجعل من كلمة(عودي) حارة حتى وهي خارج السياق ، و لما وقعت مع جملة الأصوات المجهورة الأخرى ازدادت حرارة ، فضلا عن معنى الكلمة في حد ذاته الذي يحمل معنى الجهر، فالعود هو آلة من المعازف يضرب بها فتصدر صوتا، و يتخذها الصوفية كمساعد على التسبيح و الأذكار، و الجهر يوائم حالة الانفعال النفسي، والاضطراب التي يعانيها الشاعر في محاولته الاقتراب من المعشوق الذي ملك عليه أمره.

---

[1] – منذ ر عياشي، مقدمة رولان بارت، لذة النص،ص7،نقلا عن:سفيان زدادقة، الحقيقة و السراب،ص228.

[2] – أبو مدين الغوث، الديوان، ص91.

الصوامت و الصوائت:

إن الأصوات اللغوية التي يصدرها الانسان تنقسم إلى قسمين رئيسين هما:الصوامت و الصوائت، وأهم صفة فاصلة بين القسمين هي ما يعترض الهواء المندفع في الحلق و الفم عند النطق بالأصوات، فالصوامت "ما ينحبس معها الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن يتبعها ذلك الصوت الانفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث النفس نوعا من الصفير أو الحفيف"[1]، في حين أن الصوائت تتميز بنطق مفتوح و لا يعترض هواءها أي عائق[2].

والصوائت في اللغة العربية هي ما اصطلح القدماء على تسمية بالحركات من فتحة وكسرة وضمة، وكذلك ماسموه بألف المد، وياء المد، وواو المد، وماعدا ذلك فصوامت [3]، وما يدل على أن "الحركات و أصوات المد شيء واحد قول أبن يعيش:" الحركات و الحروف(المدية) أصوات و إنما رأى النحويون صوتا أعظم من صوت فسموا العظيم حرفا و الضعيف حركة و إن كانا في الحقيقة شيئا واحد" [4]، ويظهر طول هذه الحركات أثناء النطق بها، حيث تتوفر على خاصية المد الصوتي و قد أفاد أبو مدين من هذه الخاصية في شعره، فيقول:

لولاك ما كان ودي و لا منازل ليلا
و لا حدا قط حاد ولا سار الركب ميلا
يا حادي العيس مهلا هل جزت في الحي أم لا[5]

كثر استعمال حروف المد (الحركات الطوال) في هذه الأبيات،(فالألف) تكررت أحدى عشرة مرة ، و(الياء)خمس مرات، وهذا يعطي للموسيقى وقتا زمنيا أطول مما يمنح للشاعر فرصة التعبير عما يختلج بداخله من أحاسيس مرهفة تمتلئ بمشاعر الفقد و الحرمان لرحيل المحبوب: فالشاعر"لا يذكر المنازل لذاتها و من أحل ذاتها و لكن يذكرها من أجل المحبوب، أو على حد قول الشاعر العربي فيما معناه: ما ذكر الديار شغفن قلبي و لكن ذكر من سكن الديار"[6]، ومما أضفى على معنى الحزن حجما أوسع و أشمل ورود حروف المد في آخر كل بيت.

يقول الشاعر في قصيدة أخرى:

لا تنظر عيوب غيرك إن لك عيوب
كل العيب من نفسك إرتجع و تب
لو فتح على قلبك تخرق الحجب[7]

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،ط5،1981،ص26.

2- ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر،د.ط، ص135.

3- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 26.

4- موفق الدين بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د.ط، ص64 .

5- أبو مدين الغوث، الديوان، ص 74.

6- مختار حبار، شعر أبي مدين(الرؤيا و التشكيل)، ص 63.

7- أبو مدين الغوث، الديوان، ص 108.

في هذه الأبيات قلت حركات المد و حلت الحركات القصار محلها، مما أدى إلى تسارع الايقاع، و هذا يناسب الموضوع لأن الشاعر في محل تقديم نصائح و إرشادات لمريديه و يبين لهم طريق الوصول إلى الحق عز وجل، فالمقام لا يتطلب الإطالة.

ويقول أيضا:

أنت بما قد سقيت شارب   من رحيق كان أو من كدر
سهمك في الغير فيك صائب   مالك من نصله مفر
ثمار ما قد غرست تجني   وهذه عادة الزمان
خذ الحديث الصحيح عني   كما يدين الفتى يدان [1]

فهذه أبيات من الحكمة تدل على تجربة الشاعر الطويلة في الحياة و عمق تفكيره، وهذه لا تحتاج إلى حروف مد لذلك استغنى عنها.

و يتحول الشاعر في قصيدة أخرى من الإيقاع السريع إلى الإيقاع البطيء تماشيا مع السياق حبث يقول:

وهن العظم بالبعاد فهب لي   رب باللطف من لدنك وليا
واستجب في الهوى دعائي فإني   لم أكن بالدعاء رب شقيا
قد فرى قلبي الفراق وحقا   كان يوم الفراق شيئا فريا
واختفى نورهم فناديت ربي   في ظلام الدجى نداء خفيا[2]

لقد تملك الحب قلب الشاعر و سيطر عليه و لم يجد من سبيل سوى مناجاة ربه ودعائه ليحقق له أمله في هذه الحياة، ألا وهو لقاءه والتمتع بوصاله، فالموضوع هنا ذاتي عميق وهو ما استدعى اعتماد الحركات الطوال لتشكيل إيقاع بطئ يتماشى و حالات التشكي و سبر أغوار النفس.

- **المقاطع الصوتية:**

الحقيقة المؤكدة أنه لقوة الإسما ع في الأصوات اللغوية تأثيرها البين على الإقناع و الإفهام، فهي مختلفة بين اللغات و لولا هذا الاختلاف في قوة الإسماع للأصوات اللغوية ما أمكن التمييزبين لغة و أخرى.

ومن هنا كانت الحاجة إلى تقسيم الكلام إلى مقاطع صوتية بها يعرف نسيج الكلمة في لغة من اللغات، وعليها تبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية و عليه، فكان تقسيم المقاطع الصوتية إلى نوعين:

أ- متحرك open (أوالمفتوح)

ب- ساكنclosed (أو المغلق)

فالمقطع المتحرك : هو الذي ينتهي بصوت لين قصير، و طويل

أماالمقطع الساكن: فهو الذي ينتهي بصوت ساكن[3]

---

[1] -المصدر نفسه ،ص 108.

[2]- المصدر نفسه ، ص 74-75 .

[3]- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،ص131-138.

و المقطع اللغوي كما يعرفه كانتينو هو" عبارة عن الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز الصوت سواء أكان الغلق كاملا أو جزئيا، هي التي تمثل المقطع" [1]، ذلك لأنه كما هو معلوم أن إنتاج الأصوات، تبدأ بإخراج الهواء من الرئتين، واعتراض أعضاء النطق المختلفة طريق الهواء، وبذلك يتفاوت ضغط الهواء مع كل جزء من أجزاء الحدث اللغوي[2]، وتنقسم المقاطع الصوتية بصفة عامة إلى[3]:

أ مقاطع قصيرة ب- مقاطع طويلة

[فالمقطع القصير يبدأ بصوت صامت، تتلوه حركة قصيرة نحو: (شرب) ثلاثة مقاطع هي (ش+ر+ب).
و المقطع الطويل يتكون من: صوت صامت تتلوه حركة طويلة، أو صامت تتلوه حركة قصيرة يتبعها صامت مغلق، نحو(قالت): المقطع الأول(قا) صامت+حركة طويلة و المقطع الثاني(لت) صامت+حركة قصيرة ثم صامت مغلق].

وقد إشتملت الغة العربية على خمسة أنواع من المقاطع هي[4]:

1- المقطع القصير المفتوح: و يتكون من: صوت صامت + حركة قصيرة.

1 - المقطع الطويل المفتوح: و يتكون من: صوت صامت+حركة طويلة.

2 - المقطع الطويل المغلق: و يتكون من: صوت صامت+حركة قصيرة+صامت.

3 - المقطع الطويل المغلق بحركة طويلة: و يتكون من:صوت صامت+حركة طويلة+صامت.

4 - المقطع الزائد الطويل: ويتكون من صامت+حركة قصيرة+ صامت+ صامت.

فالأنواع الثلاثة الأولى من هذه المقاطع هي الشائعة و هي التي تكون الكثرة الغالبة من الكلام العربي، أما النوعان الأخيران فقليلا الشيوع، ولا يكونان إلا في أواخر الكلمات و حين الوقف.

و من خلال هذا التقسيم للمقاطع سأحاول الكشف عن نوعية المقاطع في شعر أبي مدين و دورها في بناء الدلالة من خلال إنتخاب قصيدة من قصائده الخليلية و التي يقول فيها[5]:

- تملكتمو عقلي و طرفي و مسمعي: عدد المقاطع القصيرة"خمسة" و الطويلة"تسعة"
- روحيي و أحشائي و كلي بأجمعي: عدد المقاطع القصيرة: "خمسة" و الطويلة "تسعة"
- و تيهتموني في بديع جمالكم : عدد المقاطع القصيرة: "خمسة" و الطويلة "ثمانية "
- و لم أدر في بحر الهوى أين موضعي: عدد المقاطع القصيرة: "خمسة" و الطويلة "تسعة"
- و أوصيتموني لا أبوح بسركم: عدد المقاطع القصيرة: "خمسة" و الطويلة "ثمانية"
- فباح بما أخفى تفيض أدمعي : عدد المقاطع القصيرة: "سبعة" و الطويلة "سبعة"

---

[1] - حسام البهنساوي، علم الأصوات ، ص 148 ، نقلا عن : زين كمال الخويسكي، الأصوات اللغوية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة،د.ط، 2008 ،ص 115.

[2]- ينظر: زين كامل الخويسكي، الأصوات اللغوية، ص 115.

[3]- المرجع نفسه، ص 16.

[4]- المرجع نفسه،ص117.

[5]- ينظر : أبو مدين الغوث،ص72.

- و لما فني صبري و قل تجلدي: عدد المقاطع القصيرة: "ستة" و الطويلة "سبعة"
- أتيت لقاضي الحب قلت أحبتي: عدد المقاطع القصيرة: "سبعة" و الطويلة "سبعة"
- جفوني و قالوا أنت في الحب مدعي: عدد المقاطع القصيرة: "خمسة" و الطويلة "ثمانية"
- و عندي شهود للصبابة و الأسا: عدد المقاطع القصيرة: "خمسة" و الطويلة "سبعة"
- يزكون دعواي إذا جئت أدعي: عدد المقاطع القصيرة: "خمسة" و الطويلة "سبعة"

ما يمكن ملاحظته من خلال هذا التقطيع أن المقاطع الطويلة أو بالأحرى المقاطع التي تثقل الحركة هي الغالبة على النص، وبذلك يكون التص مائلا إلى الثقل، و هذا راجع إلى نوعية البحر الذي نظمت عليه القصيدة ألا وهو بحرالطويل ذي التفعيلتين(فعولن مفاعيلن) التي تغلب فيها المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة، حيث توحي المقاطع الطويلة بالثقل و بطء الحركة، وفي الثقل يقل الطرب و الغناء و تحضر الذكريات المحفورة في القلب بمختلف ألوانها و خاصة الحزينة، و لذا نجد الشاعر يستحضر اللحظة التي شاهد فيها محبوبه و تعلق به لما رأى ما رأى من جمال، و بغياب المحبوب ظل قلبه متشوقا له يأمل ملاقاة ثانية، ومد جسور التواصل من جديد ، وهكذا نجد سيدي أبو مدين يجسد معاناته لهذا الفقد و يعبر عن أحزانه المتواصلة، وآلامه المبرحة التي نال كل عضو من جسده حظه منها.

- التكرار:

التكرار هو" ورود اللفظ مرتين، أو أكثر .. و لا ينشأ من تكريره معنى ثان زائد على الأول إلا ما قد يتولد من السياق"[1] ، وقد عمد الشعراء إلى تكرار بعض الوحدات اللغوية، وذلك لأن تكرار الكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة، ذلك لأن التكرار يعطي"نوعا من التردد الصوتي ...مما يؤدي إلى ترتيب الدلالة و نموها تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد الترد يد اللفظي"[2]

و التكرار من الظواهر الملفتة في شعر أبي مدين لذلك تنصب دراستي عليها و ذلك من خلال التركيز على تكرار الكلمات على مستوى الأشطر، ثم على مستوى البيت، ثم على مستوى مجموعة الأبيات.

ومن المناهج التي شهدت تكثيفا للتكرار على مستوى الشطر قول الشاعر:

ليلي ليلي قد رجع نهاري   شمسي شمسي و أقماري
عرشي عرشي قد حوى قراري   أخي دعني غرامي مجدد[3]

لقد كرر الشاعر العديد من الكلمات فمثلا كلمة (ليلي) تكررت في الشطر الأول مرتين، و لفظة(شمسي) تكررت ثلاث مرات، و في البيت الثاني تكررت لفظة(عرشي) مرتين، فهذا التكرار خلق على

---

1 -محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية و تركيبية)، دار هومة للطباعة و النشر، بوزريعة الجزائر،د.ط، 2003م، ص114.

2- عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، ص153: نقلا عن: عبد العزيز قيبوح،الثغري و مولدياته،(رسالة ماجيستير)،ص 52.

3-أبو مدين الغوث، الديوان، ص 92.

مستوى الإيقاع جمالاو خفة لا يخفى أثرهما في نفس المتلقي، أما على مستوى الدلالة فتحول الليل إلى نهار إضافة إلى الشمس و الأقمار فكلها مدلولات تحيل إلى النور كدال يرمز إلى الذات الالهية و النور الذي لا يضاهيه نور، إذن فقد تجلى النور الالهي للشاعر فحصل الوصال، و غاب الشاعر عن العالم، وصار المحب و المحبوب كلا موحدا وهذا ما تدل عليه لفظة عرشي المكررة مرتين، أما التكرار على مستوى البيت فيمكن أن نلحظه في قوله:

الله ربي لا أريد سواه هل في الوجود الحي إلا الله[1]

لقد جعل الشاعر فاتحة بيته لفظة الجلالة (الله) و كذلك خاتمته، و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن حياة الصوفي قائمة على الله و لله، فقد باع الشاعر الدنياو اغترب عن الناس و هجر إلى محبوبه الأزلي، فكانت الإنطلاقة من أجل الله وحده لا لشيء سواه، و رغبة ملحة في لقاء الحبيب،فالوجود من غيره عدم، و هذا ما تدل عليهآداة الاستفهام(هل) التي تفيد تقرير الحقائق و كذا آداة الحصر(إلا)، وهنا يجب أن نشير أن الشاعر يلقي بظلال لتفيء على مذهبه وحدة الوجود، وقد سبق وأن تحدثت عنه، إذن فالوجد كله منحصر في الله سبحانه و تعالى و هذا ما جعل الشاعر يكرر لفظة الجلالة في صدر البيت و عجزه، و هذا منح البيت جرسا موسيقيا جميلا.

ومن النماذج التي اعتمد فيها الشاعر على التكرار في مستوى البيت قوله:

يا محمد سارت لك النياق يا محمد ركبت ظهر البراق

شاهدت الله بالعيون نطقت لك الأحجار سجدت لك الأشجار [2]

كرر الشاعر حرف النداء و المنادى(يا محمد) في الشطر الأول و الثاني من البيت لغرض الاقرار بعظمة الرسول صلى الله عليه وسلم، وتصدر التكرار لشطري البيتين منحهما إيقاعا جميلا متماثلا و متناسقا.

و في البيت الثاني التكرار كان في بنية الجملة المكونة من الجار و المجرور (بالعيون) و ذلك بغرض تأكيد مشاهدة الرسول صلى الله عليه وسلم للحق جلا و علا بأم عينيه، و هذا التكرار حقق نغمة موسيقية لطيفة، و عمل على تأكيد المعنى.

أما التكرار على مستوى مجموعة من الأبيات فيمكن أن أمثل له بقول الشاعر:

أنا من عاذلي صبري و قلبي حائر أيهم أشد عتيا

أنا شيخ الغرام من يتبعني أهده في الهوى صراطا سويا

أنا ميت الهوى و يوم أراهم ذلك اليوم يوم أبعث حيا[3]

---

[1] - المصدر نفسه ،ص 68.

1- المصدر السابق،ص91.

2-المصدر نفسه،ص62.

تصدر ضمير المتكلم (أنا) كل الأبيات ليجعل منها المحور الذي تدور حوله كل معاني الأبيات، ليعبر من خلالها عن الذات المعذبة التي أفناها الغرام، و قد أحدثت لفظة (أنا) المكررة إيقاعا رائعا عمل على إشاعة لمسات عاطفية ووجدانية في هذه الأبيات.

2- البديع:

لقد كان لتغير الحياة في العصر العباسي و اختلاط العرب بغيرهم من الأمم الأخرى من الفرس و الروم و غيرهم، وما ترجم في هذا العصر من الكتب المتنوعة في الشعر و الفلسفة و الطب و غيرها من العلوم الأخرى أثرها البارز في التطور الأدبي و الفني، و على الرغم من أن الشعر حافظ على تقاليده الفنية إلا أن سمات التجديد بدت واضحة عليه، من ذلك ميل الشعراء لاستخدام البحور القصيرة و اختيار الألفاظ الحضارية و اختلاف المضمون تبعا للتطور المادي و الحضاري في هذا العصر، ومن ذلك تطور بعض السمات البلاغية كالبديع عند أبي تمام، و مسلم بن الوليد، وبشار بن برد، و أبي نواس.

و لكن هذا لا يعني أن البديع لم يكن موجودا من قبل، بل إن القدماء إهتدوا إليه و طوعوه في شعرهم إلا أنه كان مفرقا يأتي عفوا كما كان بسيطا بساطة حياتهم، و قد ذكر ذلك ابن المعتز في كتابه "البديع" الذي يعد المحاولة الأولى في سبيل استقلال هذا العلم البلاغي و تحديد مباحثه التي كانت من قبل مختلطة بمباحث علم المعاني و علم البيان[1]

وتلك بلا شك محاولة علمية جادة تلقفها البلاغيون و النقاد من بعده و أضافوا إليها ما استعملوه به من مباحث هذا العلم و قضاياه . ويعرف البديع على أنه"علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقته ووضوح دلالته"[2] ، وقد قسم البديع إلى محسنات لفظية: كالجناس، السجع، التصريع، و غيرها، ومحسنات معنوية كالمقابلة، و التورية، و الاقتباس.....

- الجناس:

يعرف الجناس بأنه"اتفاق اللفظ و اختلاف المعنى" [3]، و يقوم الجناس على عنصر التوازن اللفظي بين البنى فيحدث نغما ناجما عن تماثل هذه البنى.

و إذا كان التكرار يقوم على تكرار الدال و المدلول فإن الجناس يقوم على تكرار الدال دون المدلول: ويبدو أن جمالية الجناس"ترجع إلى الحيز الزماني كتلك التي نجدها في الألحان و الموسيقى،فهو إلى جانب أدوات أخرى-

---

1- الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، ، ص20 .

2-ضياء الدين بن أثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر،تح، أحمدالحوفي و بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر،د.ط1959 م،ص107:نقلا عن: عبد العزيز قبوح، الشغري و مولياته،ص

قيثارة الشاعر التي يعزف عليها، ويدندن بها، لأنه في – الواقع– صوت أو إيقا ع تتكرر فيه الكلمتان المتجانستان تجانسا تاما أو ناقصا في مساحة البيت الشعري"[1]

و على هذا فالجناس ليس مجرد محسن لفظي يقع أثره على المستوى الشكلي فحسب، بل يتجاوزه إلى الدلالة و الإيقاع معا، و قد كان عبد القاهر الجرجاني قريبا من هذا المعنى حين أنكر أن يكون للجناس قيمة لفظية فحسب بل إن قيمته الأساسية في النص و في أداء المعنى إذا جاء قليلا، عفو الخاطر و خدم المعنى، و أدى قيمة جمالية لم تكن لديه[2]

ومن نماذجه عند أبي مدين الغوث قوله:

لأجددن نياحتي بسياحتي أسفا على ذلك المقام وما حوى[3]

الجناس في هذا البيت واقع بين لفظتين (نياحتي وسياحتي) وقد حقق تناسبا صوتيا و ذلك لتطابق اللفظين في الحركات و كذا الوزن، و تكاملهما في المعنى فبالسياحة تجدد النياحة.

ويقول:

فدعاهم داعي المحبة دعوة فغدوا بها مستبشرين[4]

جوهر المجانسة في هذا البيت قائمة على تكرار المادة نفسها والجذر ثلاث مرات بين(دعاهم،داعي،دعوة) مما أعطى نغمة موسيقية ساحرة تشد إليها النفس و تثير الذهن، كما عمل هذا الجناس على تقوبة فاعلية المعنى من التجانس الصوتي الواقع بينها، و أكد أهمية الدعوة التي تلقاها السالكون من قبل رب العالمين، فالمحبة عند الصوفية موهبة يهبها الله سبحانه و تعالى لعباده الذين أراد إسعادهم.

و يبدو أن أبا مدين مولع بالجناس الاشتقاقي، فمن نماذجه أيضا قوله:

أهل المحبة بالمحبوب قد شغلوا و في محبته أرواحهم بذلوا[5]

وقوله أيضا:

قم يا نديمي إلى المدامة و اسقنا خمرا تنير بشربها الأرواح[6]

وقوله أيضا:

صلي عليه صلاة لا نفاذ لها من اسمه باسمه في الذكر مرتبط[1]

3– محمد الوطاسي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، دار النشر المعرفة، الرباط، المغرب،ط1،2003م،ص181 .

4–المصدر نفسه،ص81.

[2] –ينظر :عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، نقلا عن: صالح مرحباوي، شعرية اللغة عند عثمان لوصيف، ديوان براءة، نموذجا، (رسالة ماجيستير) ،جامعة أم البواقي2009،ص112.

[3]– أبو مدين الغوث، الديوان، ص 80.

[4]– المصدر نفسه،ص81.

[5]– المصدر نفسه، ص83.

[6]– المصدر نفسه،ص81.

تحقق الجناس في هذه الأبيات من خلال المزاوجة بين المشتقات(نديمي، المدامة)،(صلي،صلاة)، و الملاحظ من خلال هاتين المجموعتين أن هناك علاقة طبيعية بين الألفاظ المتجانسة، إذا إن المنادى(نديمي) يستدعي اسم(المدامة)، وكذلك الفعل(صلي) يستدعي الاسم(صلاة) و في ذلك تأكيد للمعنى و تثبيت له.

ويكثف أبو مدين من هذه الاشتقاقات بحيث تتوزع على امتداد أكثر من بيت واحد، ويظهر ذلك في قوله:

الملك ملكي و الأمر أمري   أنتم عبيدي و الجاه جاه

الجود جودي و الفضل فضلي   أنا الذي يرتجى رضاه

أقبل من تاب من عبادي   و لا أبالي بما جناه

الحب حبي و القرب قربي   والعز عزي فادخل حماه [2]

فالجناس يظهر في كل الأبيات بشكل مكثف عدا البيت الثالث، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على اهتمام الشاعر ، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة النص الصوفي الذي يتطلب هذاالنوع من المحسنات البديعية لإثارة المتلقي وشد انتباهه إلى الدلالات المتكررة التي تسهم في إبراز المدلول العام إضافة إلى"ما توفره حالات التجانس من مظاهر جمالية منتظمة تمثل أتم أشكال الانتظام و التناسب التي تحقق بها البعد الايقاعي" [3]

– الطباق:

تعرف المطابقة على أنها"الجمع بين الشيء و ضده" [4]، أي"الجمع بين معنيين متقابلين في الجملة" [5] سواء أكان ذلك التقابل تضاد كتقابل الحركة و السكون، أو الايجاب و السلب كتقابل مطلق الوجود و سلبه، أو العدم و الملكية كتقابل العمى و البصر... [6]

و للطباق قيمة دلالية، أفاد منها الشعرلء كثيرا، و ذلك باعتباره و سيلة لتكثيف الأثر الانفعالي لدى المبدع، إظافة إلى ذلك فهو يضفي على اللغة الشعرية بعدا جماليا، ومن بين هؤلاء الشعراء سيدي أبو مدين فقد أدرك القيمة الفنية و الدلالية للطباق فوظفه في شعره و من أمثلته قول الشاعر :

فإن أطعت و إن عصيت فالله راقب   فما سقوني حتى رجعت لله تائب [7]

والطباق الحاصل بين(أطعت، عصيت)، يوضح حقيقة و يؤكدها و هي كون الله تعالى رقيب على سلوكه سواء كان مطيعا أو عاصيا.

وقد يعبر الشاعر عن عاقبة الأعمال في قوله:

---

[1]– المصدر نفسه، ص 86.

[2] –المصدر السابق ،ص96.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ص 20.

[4] –الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة،ج2، ص477.

[5]– ينظر: محمد الوطاسي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 212.

318–أبو مدين الغوث ، الديوان ،ص.91

319-المصدر نفسه، ص99. [7]

أنت بما قد سقيت شارب   من رحيق كان أو كدر[1]

فالطباق بين (رحيق، كدر) و يقصد بهه الشاعر الخير و الشر . فمن يزرع الخير يجني الخير ومن يزرع الشر لا يجني سوى الشر، فقد أفرز هذا الطباق صورا جمالية من حيث تنوعها بين الوجه الحقيقي و الوجه المجازي.

ويقول أيضا:

يا ساكنا و هو في ارتحال   و كل ما قد حوى يزول[2]

الطباق بين (ساكنا،ارتحال)، فالساكن هو الإنسان الذي ألهته الدنيا عن آداء واجباته تجاه خالقه، والارتحال هو مضي عمر الانسان وهو لا يزال في غفلة عن أمر ربه.

إن انزياح الطباق عن دلالته السطحية يدعو إلى التأمل و إمعان الفكر و البحث في أغواره للوقوف على الدلالة البعيدة وفق ماتقتضيه طبيعة التجربة.

ومن مظاهر اللافتة في إستخدامه للطباق ما يعرف بالطباق التجاوري الذي يؤدي إلى تكثيف الطاقات الكامنة في البيت الشعري كقول الشاعر:

فالكل دون الله إن حققته   عدم على التفصيل و الإجمال[3]

الطباق بين (التفصيل والإجمال)

أنا عبدكم بل عبد عبد لعبدكم   ومملوككم من بيعكم و شراكم

الطباق بين(بيعكم و شراكم)

و لست من قلبي تزول   بين الصباح و المسا[4]

الطباق بين (الصباح والمسا)

بكم أنادي رخا و شدة   يا ساداتي فاجبروا كسري[5]

الطباق بين(رخا وشدة)

ما يمكن ملاحظته من خلال هذه النماذج أن للطباق المتجاور داخل البيت الشعري قيمة فنية تكمن في كونه يزيد الايقاع قوة على قوة لأنه تكرار من نوع جديد، فبقدر ما يؤدي الغرض الجمالي فإن ثمة مضمونا تأكيديا هو إيقاع و تمكين في الآن ذاته.

320- المصدر نفسه، ص101. [1]

1- المصدر السابق ، ص 105.

2-المصدر نفسه،ص67.

3-لمصدر نفسه،ص.98

4- المصدر نفسه ص109.

- **التصدير:**

هو نوع من التكرار إلا أن اللفظة المكررة الثانية تخص القافية يقول ابن رشيق معرفا التصدير:" هو أن يردم على صدوره، فيدل بعضه على بعض، و يسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك و تقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة و يكسوه رونقا و ديباجة وتزيده مائية و طلاوة"[1]

و التصدير لا يختلف عن الجناس إلا في الموقع، ذلك أن الجناس لا يرتبط بموقع ثابت، بينما التصدير يجب أن يقع طرفه الثاني في القافية، وطرفه الأول بإمكانه التحرك من موقع إلى أخر في البيت، و قد قسم ابن معتز التصدير إلى ثلاثة أقسام هي:[2]

أولا: أن تكون آخر كلمة من البيت موافقة لآخر كلمة من الشطر الأول

ثانيا: أن توافق آخر كلمة من البيت كلمة منه

ثالثا: أن توافق آخر كلمة من البيت كلمة في باقي أجزاء البيت.

و الملاحظ في شعر أبي مدين هو ورود هذه الأنواع الثلاث بكثرة، و من النماذج التي وظف فيها أبو مدين النوع الأول قوله:

ياقمر دونه حجاب عني سنا البدر لا حجب[3]

التصدير الحاصل بين لفظتي (حجاب،حجب) عمل على خلق إ إيقاع متجانس تنجذب له النفس و تطرب له الأذن، إظافة إلى كون الشاعر كان يتغزل بالذات الألهية التي أشرقت عليه بأنوارها و جمالها بعد مسار طويل تحمل فيه الآلام و المشقات ترقبا للحظة الوصال، لحظة الاشراق و الكشوفات الربانية.

ويقول أيضا:

بالله إن لاحت القباب سلم على ساكنين القب[4]

ورد التصدير في هذا البيت بين لفظتي(القباب، القب)، أراد من خلاله الشاعر أن يؤكد إشتياقه لرؤية محبوبه، وذلك بتبليغه سلامه إلى ساكنين القب، و القي إشارة إلى مواطن الصفاء والمحبة، موطن الحضرة الالهية و الفيوضات الربانية، و تقارب طرفي التصدير في هذا البيت يخلق إيقاعا يشبع الجرس في الذن لأنه يجمع بين طرفي المصراع.

ومن النماذج الشعرية التي ورد فيها النوع الثاني من التصدير وهو ما توافق فيه آخر كلمة من البيت أول كلمة منه قول الشاعر:

و اختفى نورهم فناديت ربي في ظلام اليل نداء خفيا[5]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة،ح2، ص 8.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص8.

[3]- أبو مدين الغوث، الديوان،ص 97.

[4]- المصدر نفسه، ص97.

[5]- المصدر السابق، ص 75 .

لقد استطاع الشاعر أن يجمع بين طرفي البيت من خلال التصدير الحاصل بين (اختفى،خفيا) مما جعله يستقل ببنيته الدلالية،"و البيت الذي يستطيع أن ينعطف علنفسه و يستقل بالافادة خير من البيت الذييعتمد على غيره، وهذا واضح على العكس و التصدير" [1]، وقد استطاع بذلك الشاعر أن ينقل للقارئ إحساسه بالحزن الذي أفرزته دلالات البيت، فالوصال بالمحبوب لم يدم طويلا، و لحظات الآنس سرعان ما انقضت لتستغل نيران الشوق في قلب الشاعر من جديد و لكنها أشد ....، ليعود من جديد إلى مناجاة ربه طعما في لقاءه.

ويقول الشاعر أيضا:

يحركنا ذكر الأحاديث عنكم   و لولا هواكم في الحشاما تحركنا[2]

إن الجمع بين طرفي البيت (يحركنا، تحركنا) عمل على خلق إيقاع متماثل، ذلك لأن الشاعر قد ختم البيت بنفس الجرس الذي بدأه به.

أما من حيث الدلالة فإن ذكر الله و الدوام عليه في ثنايا هذا الحب العظيم و تأكيد دوام الاتصال الالهي الذي يشعر به الصوفي تجاه من يحب ليشير إلى المنزلة العظيمة التي يحاول التقرب منها دائما، و الذكر يحي القلوب، و ينير الأوراح و يرفع الهمم.

و يقول أيضا:

منوا و لا تطلبوا منوني   فإن هجرانكم منون[3]

لقد جمع الشاعر في هذا البيت بين الجناس في (منوا،منوني، منون) وهو جناس اشتقاقي و بين التصدير في (منوا، منون) مما منح البيت إيقاعا منسجما ناجما عن التكرار الصوتي، أمامن الناحية الدلالة فيؤكد عمق المشاعر التي يكنها الشاعر لمحبوبه، فصيغة الأمر في أول البيت تحمل معنى الرجاء و التذلل، ويتعمق هذا المعنى حين يكشف الشاعر عن شدة حبه وتعلقه بمن يحب لدرج أنه يعتبر هجرانه موتا، ل\لك فهو يستعطف و يرجو و لا يأمر و لا ينهى، فهو بحاجة إلى وصال من يحب، فالوصال بالنسبة له الحياة و الهجران موت.

ومن النماذج التي عمد فيها سيدي أبو مدين على النوع الثالث من التصدير وهو ما توافق فيه آخر كلمة من البيت كلمة في باقي أجزاء البيت قوله:

و استغنم الوقت و احضر دائما معهم   و اعلم بأن الرضى يخص من حضر [4]

التصدير هنا بين لفظتي (احضر، حضر) و الهدف منه النصح و الارشاد، حيث نجد شيخ الطريقة يؤكد للمريد ضرورة حضوره مجالس السالكين، و يبرز له أهمية ذلك، لأن في حضوره كثير من المنافع، حيث يتحلى بأنوار أهل الطريقة و يتأدب بآدابهم، لأن من جالس جانس.

---

[1]- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر،ط2، 1968م،ص243.

[2]- أبو مدين الغوث، الديوان،ص 71 .

[3]- المصدر نفسه ،ص97.

[4]- المصدر السابق، ص 68.

- التصريع:

يعرف أبن رشيق التصريع بقوله: "هو ما كانت فيه عروض البيت تابعة لضربه تنقض بنقصه و تزيد بزيادته"[1] و" هو يجري مجرى القافية و ليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت و القافية ف آخره"[2]، أي جعل الشطر الأول من البيت على روي القصيدة إيذانا بتوقيع الإيقاع نفسه في الشطر الثاني مما يهئ القارئ إلى تلقي النغم نفسه، وقد عد النقاد القدماء سمة الفحولة، و شبهوا البيت المصرع بباب، وقالوابأنه" إذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب" [3]، و إذا كان التصريع قليل في القصيدة فذلك دليل على اقتدار الشاعر، وسعة بحره، وقوة طبعه، وتمكنه في البالغة[4].

و كان أبو تمام يفضل التصريع فيقول:

وتقفوا إلي الجدوى بجدوى و إنما يروقك بيت الشعر حين يصرع[5]

يريد بذلك أن العطاء يعجبك حين يتبعه عطاء مثله، كما أن مطلع القصيدة يروقك حين يكون مصرعا فتجئ فيه العروض تابعة للضرب فتتكرر بذلك القافية[6].

و قد عمد أبو مدين الغوث إلى هذا المحسن البديعي لتصريع قصائده و من النماذج التي ورد فيها قوله:

تضيق بنا الدنيا إذا اغتنم عنا و تذهب بالأشواق أرواحنا منا[7]

جمع الشاعر في هذا البيت بين الجناس الناقض (بنا،عنا،منا) و بين التصريع (عنا،منا) فساهم اجتماع هذين البديعيين في إحداث نغم جميل في أذن المتلقي ما يشد انتباهه، فيدخل عالم القصيدة و يعيش مع الشاعر تجربته، كم عمل التصريع على ربط معنى الشطر الثاني بالشطر الأول فحصل بذلك تكامل في المعنى، فالدنيا تضيق في وجه الشاعر لما غاب عنه محبوبه، و هذا الغياب يثير مشاعر هو يحركها فتشتاق روحه إلى هذا المحبوب الغائب عن عينيه الحاضر في وجدانه.

و في حالة الوصال أيضا نجد الشاعر يكرر التصريع فيقول:

يا قلب زرت وما انطوى ذاك الجوى عجبا لقلب بالنعيم قد اكتوى[8]

يأبى الشاعر إلا أن يبقي على الجناس ليدعم التصريع في هذا البيت و قد أسهم ذلك في إحداث إيقاع موسيقي ممتد يتناسب و الحالة النفسية للشاعر، الذي اكتوى قلبه بالنعيم، وقد يعتبرها البعض مفارقة لكن عند

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص149.

[2]- ابن سنان الخفاحي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982،ص 188 .

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص331 .

[4] -ينظر: المرجع نفسه، ص326 .

[5]- أبو تمام، الديوان،ص32 ، نقلا عن: محمد الوطاسي ، ظاهرة البديع عن الشعراء المحدثين،ص192 .

[6]- ينظر : محمد الوطاسي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين(دراسة بلاغية نقدية) ،ص192.

[7]- أبو مدين الغوث، الديوان، ص70.

[8]- المصدر السابق ،ص79.

الصوفي لا تعتبر كذلك، ذلك لأن لقاء المحبوب هو النعيم، لكنه نعيم غير دائم، فهو حضور يتبعه غياب، و الخوف من الغياب هو الذي يزيد من تأجج نيران الحب و الشوق في قلب الصوفي.

و في موضع الاستغاثة عمل الشاعر على توظيف التصريع فيقول:

يا من يغيث الورى من بعدما قنطوا إرحم عبيدا أكف الفقر قد بسطوا[1]

عمل الإيقاع الموسيقى النهائي في التصريع الحاصل بين لفظتي (قنطوا،بسطوا) على إيجاد صدى له في عروض الشطر الأول في مطلع القصيدة، وهو ما يتناسب مع دلالة الاستغاثة، وظلب الرحمة من الرحمان الرحيم .

و يجدد سيدي ابو مدين استعمال التصريع في موضع النصح و الإرشاد فيقول:

ما لذة العيش إلا صحبة الفقرا هم السلاطين و السادات و الأمرا[2]

فالتصريع بين (الفقرا،الأمرا) يؤكد الجرس و يجعله بارزا و في الآن ذاته يؤكد المعنى و يقرره، فالشاعر هنا يؤكد للمريد أن العيش لا يكون له لذة بالنسبة للسالك، إلا صحبة أهل الطريق، ذلك لأن مصاحبتهم تذيقه لذة الطريق، كما أنهم يعرفونه الطريق، و يزيلون عن قلبه التعويق، و ينهضونه بهمتهم و بذلك يرفعونه إلى أعلى الدرجات.

ثانيا: الموسيقى الخارجية:

1- الوزن:

يعد الوزن عنصرا أساسيا من العناصر الصوتية التي تسهم في إحداث الإيقاع الموسيقي داخ ل القصيدة، فهو عند ابن رشيق" اعظم أركان الشعر و أولاها به خصوصية" [3]، وهو ضروري في الشعر"لأن الشعر بخلاف النثر، تعبير عن حالة عاطفية انفعالية، بل حاجة عضوية تثور في البشر جميعا وقت الانفعال القوي، تستدعي اتخاذ أنماط غربية من الاسراع و الإبطاء و الارتفاع و الانخفاض والاشتداد و الارتخاء..الخ ، و هي تتبع في الشعر نظاما فيه ترتيب و تكرار، أي الإيقاع مطرد" [4]، فالوزن يساند المعنى و يبين العاطفة المتضمنة في النص الشعري: " و القيمة الحقيقية للإيقاع و هو ذلك النوع المسمى بالوزن: لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها، بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد، من خلال شبكة عظيمة من العادات و المشاعر و الدوافع، يبدأ من الكلمات ويستمر في النمو"[5] ، أي أن القيمة الحقيقة للوزن تكمن في الأثر الذي يحدثه في الملتقي.

ويتم ذلك وفقا للتفعيلات المشكلة للبحر الشعري حيث إن كل تفعيلة تحوي أكثر من مقطع شعري، فعندما تتماثل التفاعيل و تتوازن المقاطع الصوتية يظهر الجانب الموسيقي وفقا للإيقاع الذي يحدثه كل وزن.

---

[1] -المصدر نفسه ،ص84.

[2] –المصدر نفسه،ص 68.

[3] –ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده،ص221.

[4]– يوسف الخال، الحداثة في الشعر ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، ديسمبر، 1978 م.

[5]– قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل و المضمون، دار هومة،د.ط، ص148 .

يتكون ديوان سيدي أبي مدين من(23) قصيدة خليلة (اثنتي عشرة قصيدة وتسع مقطعات)، وثمانية عشر موشحة، و سبعة أزجال.

تقع 23 قصيدة في 263 بيت، وقد اقتصر الشاعر في هذا الديوان على ستة أبحر نسجت عليها القصائد و الجدول التالي يبين ذلك :

البحور	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها
البسيط	08	%36.66	85	%32.31
الطويل	07	%31.81	75	%28.51
الكامل	04	%18.18	47	%17.87
الرجز	01	%04.54	14	%05.38
المجتث	01	%04.54	10	%03.80
المتدارك	01	%04.54	02	%0.76
06	22		263	

من خلال الجدول يتضح هيمنة البحور الطويلة الرصينة و هي البسيط و الكامل على إيقاعات الشعر، و استحواذها الملحوظ على نسب مجموع القصائد و الأبيات و هي أشهر البحور وأكثرها جريانا على ألسنة الشعراء المحافظين، إذن فاختيار الشاعر للبحور جاء منسجما مع المنظومة الشعرية العربية القديمة.

وربما يرجع السبب في إيثار الشاعر للبحور الطويلة التي تعبر عن النفس الطويل إلى التناسب الحاصل بين الوزن و طبيعة التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر بكل كيانه خاصةأنه شاعر صوفي، و لا يخفى طبيعة التجربة الصوفية التي تغلب الوجدان على العقل، و بالتالي ينساق الشاعر الصوفي لمناخه النفسي و غرضه الشعري دون تخطيط مسبق لذلك.

و لما كانت الزحافات و العلل في بعض أنواعها ظاهرة جمالية حيث إنها تعمل على"تعديل صور التفاعيل و إيقاعاتها الموسيقية بما ينوع النغمة الموسيقية في البحور المتشابهة" [1] ، نجد سيدي ابو مدين الغوث قد استغل هذه الوسيلة ووظفها في شعره حتى يتمكن من قتل تلك الرتابة التي يخلقها ترديد نفس الوزن من أول القصيدة إلى آخرها.

و من النماذج الشعرية التي ألحق بتفعيلاتها زحافات و علل أذكر على سبيل المثال قول الشاعر من البسيط:

تحيا بكم كل أرض تنزلون بها   كأنكم في بقاع الأرض أمطار

0/0/0/ /0/0   /0// 0/ 0//0//   0//   /0//0/ 0/0/ /0 / 0 // 0/0/

[1]– أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، د.ط، ص6.

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

وتشتهي العين فيكم منظر احسنا   كأنكم في عيون الناس أزهار [1]

0/0/0/ /0/0/0// 0/ 0//0//   0/ / / 0//0/0/ 0 / / 0 / 0 //0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

البيت الأول لحقه "زحاف الخبن"* في تفعيلتين التفعيلة الرابعة من العروض حيث تحولت (فاعلن) إلى(فعلن) و التفعيلة الأولى من الضرب حيث تحولت (مستفعلن)إلى (متفعلن) و تنقل إلى (متفاعلن)، و البيت الثاني لحقه زحاف الخبن في ثلاث تفعيلات (تفعيلتان في العروض و تفعيلة واحدة في الضرب)، ويمتد التزحيف إلى سائر أبيات المقطوعة، بينما لحقت" علة القطع" ** سائر أبيات المقطوعة فتحولت تفعيلة (فاعلن) إلى (فاعل) و تنقل إلى (فعلن) .

و حذف بعض أحرف التفعيلات في البيتين الذي حصل باجتماع زحاف الخبن و "علة القطع" أدى إلى تقصير النغمات و بالتالي خلق رنين جديد مغاير لما هو مألوف في بحر البسيط، وهذه النغمات تناسب الوصف الذي يقدمه الشاعر لمحبوبه، هذا المحبوب غير العادي الذي يبعث الحياة في كل أرض ينزل بها باعتباره مصدرا للخصب و النماء، هذا المحبوب الذي يشع بنوره في ليلة الظلام الدامس لا يمكن أن يكون إلا إله.

ومن النماذج الشعرية التي تخلى فيها الشاعر عن العلة و اكتفى بالزحاف قوله من الطويل:

متى يا عريب الحي عيني تراكم   و أسمع من تلك الديار نداكم

0//0// /0//0/0/ 0/ //0//   0//0// 0/0/ /0/ 0 /0// 0/ 0//

فعولن مفا عيلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

و يجمعنا الدهر الذي حال بيننا   ويحظى بكم قلبي و عيني تراكم

0/0// 0/0// 0/0/ 0//0/0//   0//0/ /0/ 0//0/0/ 0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

1- أبو مدين الغوث ،الديوان ،ص66.

*زحاف الخبن"هو حذف الثاني الساكن"،هاشم مناع ،الشافي في العروض و القوافي ، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان ،ط 4 ،223،ص236.

**علة القطع"هو حذف ساكن الوتد المجموع ،و تسكين ما قبله"،المرجع نفسه ،ص236.

لحق زحاف القبض* أربع تفعيلات في البيت الأول فتحولت تفعيلة(فعولن) إلى (فعول) و تحولت تفعيلة(مفاعيلن) إلى (مفاعلن)، فتحول بذلك الإيقاع من حركة بطيئة متأنية إلى حركة سريعة، لكن في البيت الثاني انخفض عدد التفعيلات المقبوضة إلى ثلاث تفعيلات و بالتالي انخفضت سرعة الإيقاع، وهذا يتناسب مع الحالة النفسية للشاعر، فهو في قلق دائم يترقب لحظة لقاء المحبوب، وشوقه لمحبوبه لا ينتهي و لا يقر له قرار لأن السالك و إن وصل إلى درجة الوصال لاشتاق لغيرها، لأن وصال السالك بمحبوبه يتبعه دائما فراق و ذلك لأن الملازمة مستحيلة.

و يمكن رصد الإيقاع السريع من خلال الأبيات التي لحقها الإضمار** وهو من الزحاف إضافة إلى علة القطع مثل قول الشاعر من الكامل:

يا صاح ليس على المحب جناح   إن لاح من أفق الوصال صباح

/0/0/0//0///0//0///0/0   /0/0/0//0///0//0///0/0

متفاعلن متفاعلن متفاعل   متفاعلن   متفاعلن متفاعل

لا ذنب للعشاق إن غلب الهوى   كتمانه فضح الغرام فباحو [1]

/0/0//0/0/0/0//0///0//0   /0/0/0//0///0//0///0/0

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعل

في البيت الأول و الثاني دخل الاضمار تفعيلة (متفاعلن) فتحولت إلى (متفاعلن)، وتنقل إلى (مستفعلن)، بينما دخلت علة القطع تفعيلة متفاعلن فتحولت إلى (متفاعل) و تنقل إلى (فعلاتن)، وهذا أدى إلى تحويل الإيقاع من صورة سريعة إلى صورة بطيئة تلائم حالة الذهول التي انتابت الشاعر عندما تجلى له الحق بجلاله و جماله.

وقد يعمد الشاعر إلى التقليل من استعمال الزحاف ليبقي قصيدته محافظة على إيقاعها وإن أصابتها خلخلة بسيطة و مثال ذلك قوله من الطويل:

تملكتموا عقلي و طرفي و مسمعي   و روحي و أحشائي و كلي بأجمعي [2]

//0/0//0/0/0//0/0//0//0   //0/0//0/0/0//0/0//0//0

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن

---

* زحاف القبض:" حذف الخامس الساكن"، المرجع الساق ،ص 198.

1- أبو مدين الغوث، الديوان ص 66 .

2 -المصدر نفسه ،ص 60.

** الإضمار:" هو تسكين الحرف الثاني المتحرك ، و يدخل متفاعلن في بحر الكامل"، هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي،ص 233.

لحق القبض تفعيلتين من البيت فقط و بالتالي بقي البيت محافظا على إيقاعه البطيء الذي يلاءم حالة الحزن و الألم الذي يكابده الشاعر نتيجة غياب و تمنع محبوبه، و التي تتضح أكثر من خلال تكرار الشاعر ياء المتكلم التي تفرز نغمة حزينة تعبر عن الأنا المعذبة.

إذن فقد عمل الشاعر أبو مدين الغوث على تجميل الوزن و التنويع في موسيقى القصيدة من خلال توظيفه للزحافات و العلل.

2- القافية:

تناول العلماء القدامى القافية بالدرس ودار بينهم خلاف كبير حول تحديدها، وقيمتها، وصيفاتها وعيوبه ا إلى غير ذلك، يقول ابن رشيق في عمدته:" و اختلف الناس في القافية ماهي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن... و القافية على هذا المذهب وهو الصحيح، تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، و مرة كلمتين" [1]، والقافية بوصفها أصواتا تتكرر في نهايات الأبيات أو الأشطر أو الأسطر الشعرية" جزء من بنية الموسيقى الشعرية، فهي فواصل صوتية يتوقع السامع مع ترديدها.. و المتلقي يستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذن في مدة زمنية منتظمة و بعدد مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" [2] و على هذا الأساس فإن القافية تعطي للوزن" بعدا من التناسق و التماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي و الموسيقى والزمني"[3].

و القافية باعتبارها لبنة أساسية من لبنات موسيقى الشعر فهي تتميز بالعديد من السمات التي لا يمكن تفسيرها إلا بإدراك الوظيفة الجمالية التي تحدثها داخل القصيدة، وللوقوف على هذه السمات التي تعمل على خلق الجمالية الموسيقية و الدلالية في شعر سيدي أبي مدين الغوث سأحاول رصد نسبة تواتر القافية المطلقة والمقيدة، ثم المردفة و المؤسسة و الدور الذي تؤديه في النص.

" تتعلق القافية من حيث الإطلاق و التقييد بحرف الروي، فتكون مطلقة إذا كان الروي متحركا، وتكون مقيدة إذا كان اروي ساكنا"[4]، وقد اعتمد أبو مدين على القافية المطلقة في جميع قصائده العمودية (قصيدة+مقطعة) عدا قصيدة واحدة فقد وردت قافيتها مقيدة.

ولا يخفى الدور الذي تحققه القافية المطلقة من قوة موسيقية بسبب وضوحها الصوتي و ذلك نتيجة لإشباع الصامت الأخير بحرف العلة، على عكس القافية المقيدة التي تحبس مجرى الهواء فتوقف المد الإيقاعي لأنها تقفل الصوت على نهاية الحرف الصامت.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني ، العمدة ،ص 151.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت ، د.ط، ، ص273.

[3]- أدو نيس، الشعرية العربية، دارا لآداب، بيروت،ط1985،1،ص.

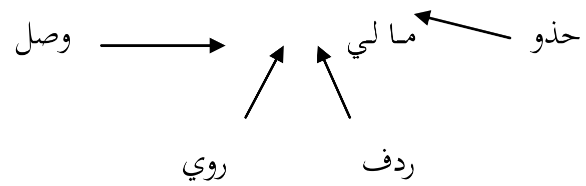
[4] -عبد العزيز قيبوح، الثغري و مولدياته.(رسالة ماجستير) ،ص31.

و لتحقيق أعلى الدرجات الموسيقية عمد الشاعر إلى القوافي المطلقة المردفة* و المؤسسة** بنسبة (39.11%) مما وفر لها الامتداد و الوضوح الصوتي بسبب انفتاحها على حروف المد إضافة إلى حروف التأسيس.

ومن النماذج التي وردت فيها القافية مطلقة و مردوفة قوله:

أللهَ قل وذر الوجود و ما حوى إن كنت مرتادا بلوغ كمال
فالكل دون الله إن حققته عدم على التفصيل و الإجمال
و اعلم بأنك و العولم كلها لولاه في محو و في اضمحلال [1]

الملاحظ أن ألف الردف قد امتد في قوافي القصيدة كاملة مدعما بحرف الروي، مما يعطي مساحة أوسع للإنشاد، ويمكن أن نمثل للقافية المطلقة المردوفة كمايلي:



ومن النماذج التي وردت فيها القافية المطلقة مؤسسة قوله:

إليك مددت الكف في كل شدة ومنك وجدت اللطف في كل نائب
و أنت ملاذي و الأنام بمعزل و هل مستحيل في الرجاء كواجب
فحقق رجائي فيك يارب واكفني شهات عدو أو إساءة صاحب [2]

يدخل حرف المد (التأسيس) إلى القافية المطلقة في كل أبيات القصيدة، و يتجاوب معه إشباع حرف الروي مما يخلق إيقاعا متجاوبا في القافية بمد الصوت و بالتالي إكساب القصيدة درجة موسيقية متقدمة.

ويمكن أن نمثل للقافية المطلقة المؤسسة كمايلي:

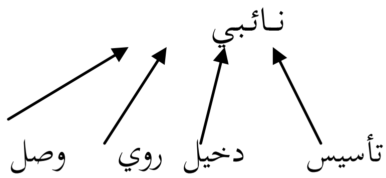
---

* الردف:" هو حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان حرف الروي ساكنا أم متحركا" هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، ص 258 .

*** التأسيس:" لا يكون إلا بالألف، قبل حرف الروي، أي:ألف بينهما و بين الروي حرف صحيح"، المرجع نفسه،ص259-260.

[2] - أبو مدين الغوث ،الديوان ،ص57.

3-المصدر ،نفسه ،ص82.



لقد استطاع أبو مدين الغوث أن يحقق من خلال اعتماده على القافية المطلقة (المؤسسة و المردفة) بما تتضمنه من حروف كالروي، و التأسيس، و الردف، و الوصل، و الخروج قوة ووضوح سمعي له وقع في أذن المتلقي.

و لأبي دين قصيدة اقتبس قوافيها من آخر آي سورة مريم أبدع فيها ماشاء منها:

لست أنسي الأحباب مادمت حيا   مذ نأووا للنوى مكانا قصيا
وتلوا آية الوداع فخروا   خيفة البين سجدوا و بكيا
و لذكر أهم تسيح دموعي   كلما اشتقت بكرة و عشيا
و أناجي الإله من فرط وجدي   كمناجاة عبده زكريا [1]

3- الروي:

الروي هو" الحرف الأخير في الشطرة الثانية دون حرف المد الألف و الواو و الياء" [2]، وعليه تبني القصيدة وإليه تنسب فيقال قصيدة نونية أو ميمية أو تائية.....إلخ، و الروي أهم حروف القافية، و يلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة.

وقد تنوع الروي في شعر أبي مدين و الجدول الآتي يبين نوعه و عدد تواتره:

البحر	عدد القصائد	نسبتها	عدد الأيات	نسبتها
البسيط	08	% 66,36	85	% 32,31
الطويل	07	% 31,81	75	% 28,51
الكامل	04	%18,18	47	%17,87
الرجز	01	% 04,54	14	% 05,38
المجتث	01	% 04,54	10	% 03,80
المتدارك	01	% 04,54	02	% 00,76
06	22		263	

[1] - المصدر السابق،ص62.

[2] -أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ص13.

من خلال هذا الجدول يتضح أن الشاعر عرف كيف يختار أفضل حروف الروي، فنسبة اختياره لها يكاد يوافق الدراسات الصوتية للحروف العربية في القديم و الحديث، حيث اعتبر إبراهيم أنيس أن الحروف التي "تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء هي : الراء و اللام، الميم، و النون، و الباء، والدال، والسين و العين"[1] .

و إن كان هناك اختلاف طفيف في ترتيب سيدي أبي دين لها، وما يلاحظ أيضا هو غياب حرفي السين و العين.

إضافة إلى ذلك الملاحظ من خلال الجدول هو هيمنة الأصوات المجهورة على حروف الروي، و ضآلة نسبة حروف الهمس، وكذا فإن حروف (الراء، اللام، النون)، وهي أكثر الحروف تواترا، وهي حروف مجهورة غير مفخمة، ومواقع نطقها قريب بعضها من بعض، فهي إما أن يكون مخرجها أسناني لثوي و لثوي وهو يناسب مقام البوح و التصريح عما يختلج بداخل الشاعر من مشاعر ملتهبة تجاه محبوبة الأبدي و بذلك يجعل المكنون مجهورا به.

بعد دراسة حرف الروي سأحاول دراسة إيقاع حركاته باعتبارها الذرات الصغرى في بنية إيقاع القافية في القصائد الخليلية من الديوان وذلك وفق الجدول الآتي:

الحركة	عدد تواترها	نسبتها
الفتحة	102	%42.50
الضمة	88	%36.66
الكسرة	35	%14.58
السكون	15	%06.25
	240	

بتأمل معطيات هذا الجدول يتبين أن الحركة التي تبوأت أعلى نسبة هي الفتحة، بينما نجد السكون قد تبوأت المرتبة الأخيرة، و المعروف أن الفتحة صوت متوسط ليس حادا، كالكسرة أو ثقيلا كالضمة و السكون إذن فالشاعر استخدم هذا الصوت ليتلاءم مع شعوره، وهو بث ما يمكنه من شوق إلى من يشتاق إليه.

بعد هذا العرض يمكن القول أن الشاعر قد عمد إلى تنويع الإيقاع وإثراء الدلالة من خلال اختياراته لأصوات معينة تتناسب و الحالات الشعورية التي يحسها، و اتخذ من ألوان البديع اللفظي أدوات فنية عملت على التنويع في موسيقى الشعر الداخلية وتكثيف الدلالة وتزينها وهذا إن دل على شيء إنما يدل على اهتمام الشاعر و عنايته بالمحسنات اللفظية وعنايته بالشكل لكن دون تكلف .

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 275.

أما فيما يخص الموسيقى الخارجية فقد اختار الشاعر البحور الطويلة (البسيط والطويل والمتكامل)التي تستطيع أن تعبر عن النفس الطويل لصاحبها و تناسب الجو العام للقصيدة الصوفية،إضافة إلى ذلك فقد كانت خياراته موافقة للمنظومة الشعرية التقليدية . كما عمل تجميل موسيقاه متجاوزا النمط المثالي للأوزان بالاعتماد على الزحافات والعلل. هذا فيما يخص القصيدة الخليلة ،أما الخرق الواضح لهذه المنظومة الشعرية العامة فيتمثل في الموشحات والأزجال .

أما فيما يتعلق بالقافية فقد اختارا لشاعر القافية المطلقة ليحقق بها الامتداد الصوتي عن طريق الردف و ألف التأسيس و الوصل .كما اختار للروي الحروف الشائعة في أشعار العرب .

خاتمة

وفي الأخير يمكن الوقوف على مجموعة من النتائج المحصل عليها ممثلة فيما يلي :

– **على مستوى اللغة** : بينت الدراسة :

– أن أبا مدين كغيره من الشعراء الصوفية أخذ ألفاظه كقوالب جاهزة من العالم الحسي للدلالة على أحواله الصوفية والروحية العاملية في الحب الإلهي ، والسياق الشعري بقرائنه اللفظية والحالية هو الذي يكشف ذلك.

– كما بتين محدودية المعجم المفرداتي في كل حقل وربما يرجع ذلك إلى ضحالة الزاد اللغوي للشاعر،وإلى طبيعة التجربة الصوفية التي استدعت ذلك القدر المعلوم من المفردات في كل حقل.

– التدخل الواضح بين الحقول الثلاثة : الحقل الغزلي والحقل الخمري وحقل المكان والرحلة وذلك راجع إلى كون هذه الموضوعات متكاملة فيما بينها فالمحبة تستدعي المحبوب والرحلة إليه تتطلب وجود مكان.

– انحراف الشاعر باللغة من مستواها التقعيدي عن طريق التقديم والتأخير هدفه التخصيص ولفت الانتباه لأمر المقدم أو المؤخر أو لإبراز دلالات معينة مرتبطة بتجربة الشاعر الذاتية.

– أدى الاعتراض دلالات متنوعة تختلف باختلاف نوع الجملة وسياقها وبالتالي عمل على خلق لغة إبداعية وفنية مؤثرة.

– وظف الشاعر الأساليب الإنشائية بمختلف أنواعها لأداء دلالات ومعان وفق ما تقتضيه طبيعة النص الصوفي و أبعاده الجمالية والفنية.

– **على مستوى الصورة** :

–بينت الدراسة أن تشبيهات سيدي أبي مدين يغلب عليها الطابع الحسي وهو ما يوافق المنظومة الشعرية العربية،ومع ذلك فقد أظهرت بعض التشبيهات تميز الشاعر وتفرده.

– عمد الشاعر في استعارته إلى تقنيتي التشخيص والتجسيم مما أضفى على صوره بعدا جماليا خاصا.

–تكثيف الاستعارات التصريحية لدرجة وجود مقطوعة كاملة عبارة عن استعارة تصريحية توسل فيها الشاعر بالحب الإنسان للدلالة على الحب الإلهي.

–الحضور المكثف للكنايات وذلك تفرضه طبيعة التجربة الصوفية التي تعتمد على لغة الباطن لا الظاهر.

–**على مستوى الإيقاع**:

– عمد الشاعر إلى تنويع الإيقاع الداخلي وإثراء الدلالة من خلال اختياراته لأصوات معينة تتناسب والحالات الشعورية التي يحسها.

– اتخذ من ألوان البديع أداوت موسيقية وفنية عملت على إثراء الإيقاع وتنويعه،وتكثيف الدلالة وتزينها من جهة أخرى.

– اختار الشاعر البحور الطويلة (البسيط والمتكامل) التي تعبر تعر النفس الطويل للشاعر و تناسب الجو العام للقصيدة الصوفية

– عمد الشاعر إلى الزحافا ت والعلل لتزيين الوزن وتنويعه وهو ما يتوافق مع حالته المضطربة والقلقة والمتعطشة للقاء المحبوب الأزلي.

– أما التجديد في الموسيقى الخارجية للشعر فيظهر في الموشحات والأزجال، وإن لم تتسنى لي الفرصة لدراستها.
– أما فيما يتعلق بالقافية فقد اختار الشاعر القافية المطلقة ليحقق بها الامتداد الصوتي عن طريق الردف وألف التأسيس والوصل،كما اختار للروي الحروف الشائعة في أشعار العرب.

هذه أهم النتائج المحصل عليها،وهي ليست نهائية لأن شعر أبي مدين غني بما يتسم به من مظاهر فكرية وجمالية فنية يصعب رصدها جميعا،لذلك فهو لا يزال في حاجة إلى المزيد من البحث والاهتمام وهنا أريد أن أشير إلى أن تراثنا العربي المغربي يحتاج إلى أيادي باحثين ينفضون عنه الغبار ويخرجوه إلى النور حتى يكتسب المكانة ا لتي يستحقها.

ملحق

مفهوم الاتحاد و الحلول:

هناك من يفرق بين التصوف والحلول،على أساس الإتحاد هو شيوع الألوهية في كل شيء،أما الحلول فهو تجسيد الله في شخص ما،فهما نظريا مفهومان مختلفان لكنهما عمليا لا ينفصلان

-ينظر:عمر فروخ،التصوف في الإسلام،دار الكتاب العربي،بيروت،د.ط،1981،ص102و ما بعدها.

-أعلام التصوف في المشرق العربي:

- **أبو يزيد البسطامي**:هو طيفور بن عيسى ن سروشان كان زاهدا عابدا،و من أرباب الأحوال،و هو من أهل بلدة بشطام على طريق نيسابور في الشمال الشرقي من إيران.توفي سنة إحدى وستين و مائتين.

-عبد العزيز عز الدين السيروان،تقديم:أحمد كفتارو،الصوفيون وأرباب الأحوال(مواعظ وحكم و أقوال)، السيروان للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 1995م.ص27.

- **الحسين بن منصور الحلاج**:هو الحسين بن منصور الحلاج،أبو مغيث،وهو من أهل بيضاء فارس،ونشأ بواسيط،والعراق..قتل ببغداد بباب الطاق يوم الثلاثاء،لست بقيت القعدة،سنة تسع وثلاثمائة ص127.

الجنيد:هو أبو القاسم الخزار وكان أبوه يبيع الزجاج،فلذلك كان يقال له،أصله من "نهاوند" تفقه على أبي ثور،وكان يفتي في حلقته،وهو من ائمة القوم وساداتهم ؛مقبول علىجميع الألسنة.توفي سنة سبع و تسعين ومائتين،يوم يزور الخليفة.

- المرجع نفسه،ص59.

– الشبلي:أبو بكر الشبلي،هو جعفر بن يونس.وهو خراساني الأصل،بغدادي المنشأ والمولد.وهو من أسر وشنة.و مولده-كما قيل-سامرا،صحب الجنيد،و من في عصره من المشايخ،و كان عالما،فقيها على مالك،توفي سنة أربع و ثلاشين وتلاثمائة

- المرجع نفسه،ص134.

- **سمنون المحب**:سمنون أحمد بن حمزة؛هو أبو الحسن الخواص،أبو القاسم...كان يتكلم في المحبة بأحسن كلام،وهو من كبار مشايخ العراق،توفي سنة تسع وسبعين و مائتين.

- المرجع نفسه،ص90.

-**أبو سعيد الخراز**:هو أحمد بن عيسى،من أهل بغداد،...و هو من أئمة القوم وحلة مشايخهم،قيل إنه أوا من تكلم في علم الفناء و البقاء،توفي سنة تسع و سبعين و مائتين.

- المرجع نفسه،ص76.

- **الجريري**:هو أحمد بن الحسين،أبومحمد بن الحسين،أبو محمد الجريري، و كان من كبار أصحاب الجنيد،توفي سنة إحى عشرة و ثلاثمائة.

-المرجع السابق،ص**105** .

- **عمر بن الفارض**:ولد سنة 576 ه عرف بسلطان العاشقين ،تربى في بيئ من الورع و العفاف في كنف أب ذو علم و تقوى اختص بالمواريث و أنصبه بالميراث عالما بالفرائض فلقب بالفارض.مال الابن أيضا و منذ صباه

لتلقي علوم الدين ،فأخذ الفقه عن الشافعية وشيوخ مصر .سافر إلى مكة حيث قي لما يقرب من خمسمائة عشر عاما منقطعا في واد بعيد متصلا بمنابع الوحي و الإلهام و المناسك المقدسة،وحيث نظم معظم أشعاره في الحب الإلهي.

-منتديات ورد للفنون، الصوفية رحلة وجد و شوق،جوان 2007.

www.ward2u.com/vb/sendmessage.php.

-**أعلام التصوف المغاربة**:

-**أحمد الحرالي التجيبي**:هو أبو الحسن علي بن أحمد ن الحسين بن إبراهيم الحرالي التجيبي،كان بدء أمره بمراكش تخلى عن الدنيا و رحل إلى المشرق،توفي عام(638هـ).

- ينظر: الغبريني،عنوان لدراية،ص145و ما بعدها.

- **ابن النحوي**:هو أبو الفضل يوسف بن محمد بن يوسف المعروف بابن النحوي التوزي القلعي،توفي بقلعة بني حماد سنة (25هـ-859م).

- ينظر:المرجع نفسه ،ص135.

- **أبو زكريا الزواوي**:هو أبو زكريا يحي ن أبي علي المعروف بالزواوي،نسبة إلى قبيلة زواوة،توفي سنة (611 هـ).

- ينظر المرجع نفسه،ص135.

-**عفيف الدين التلمساني**:عفيف الدين بن سليمان بن علي ن عبد الله بن علي بن يس الغابدي الكومي التلمساني، والمعروف "بعفيف الدين التلمساني" ولد في الجزائر سنة(610هـ-1213م)في مدينة تلمسان،و انتقل إلى القاهرة أوائل العقد الثالث من عمره،ورزق فيها بابنه الوحيد(شمس الدين) الذي عرف كشاعر ب"الشاب الظريف"،وبعد طوافه في بلاد الروم ردحا من الزمن متجردا متصوفا كعادته استقر به الحل في دمشق معرضا عن التصوف ظاهرا متنعما بالعيش الرغيد في قصر منيف في رياض الصالحين من سفح قاسيون،حتى وافته المنية سنة(690هـ-1291م).

- **أبا عبد الخالق**:قيل عنه لو كان عبد الخالق في بني إسرائيل لصوروه في الكنائس،توفي سنة(210هـ)

-ينظر: القشيري الرسالة القشيرية،ص 46.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر.

القران الكريم :

- رواية حفص ،مكتبة ومطبعة الشربجي – دمشق، الطعة الاولى 1416 ه .
- أبو مدين الغوث،ديوان وحكم أبي مدين الغوث التلمساني،راجعه ونقحه،حمدان حجاجي،د.ط،2007م.

ثانيا : المراجع:

1 – أبو القسم القشري،الرسالة القشيرية في علم التصوف،ت ح : عبد الحليم محمود،دار الكتاب العربي،بيروت،د.ط.

2 – أبو السعود سلامة أبو السعود،الإيقاع في الشعر العربي،دار الوفاء لدنى الطباعة والنشر،الإسكندرية،د.ط.

3 – أبو نعيم الأصفهاني،حلية الأولياء وطبقات الأصفياء،دار الكتاب العربي ،بيروت،ج1،ط ،1405 ه.

4 - أبو حامد الغزالي،إحياء علوم الدين،دار المعرفة،بيروت،لبنان،ج4،د.ط،1982م.

5 – إبن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1،تع : محي الدين عبد المجيد،دار الجيل،بيروت،ط5 ،.1981

6 – ابن طجاطبا العلوي،عيار الشعر ،تح:محمود زعلول سلام،منشأة المعارف،الاسكندرية،ط3

7 – ابن فارس:الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها،تح:أحمد صقر،دار إحياء الكتب العربية،بيروت،1977

8 – ابن سنان الخفاجي،سر الفصاحة،دار الكتب العلمية،لبنان،ط 1 ،.1982

9 – ابن الزيات التادلي،التشوق إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي،تح:أحمد التوفيق،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،الرباط،ط2،1997 م .

10 - ابن قنفد القسنطيني،أنس الفقير وعز الحقير،نشره وصححه محمد الفاسي وأدولف فور،منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي،الرباط،د.ط،

11 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،مصر،د.ط.

12 - إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر ،دار القلم،بيروت،د.ط.

13 – إبراهيم خليل،في اللسانيات ونحو النص ،دار المسيرة،عمان،الأردن،ط1 ،2007 م.

14 – أحمد مختار عمر،دراسة الصوت اللغوي،عالم الكتب،بيروت،لبنان،د.ط.

15 – أحمد مختار عمر،علم الدلالة،منشورات عالم الكتب،ط3، .1992

16 – جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،دار المعارف،القاهرة، د.ط.

17 – الخطيب القزويني،الايضاح في علوم البلاغة،ج3،تح:فريد الشيخ و إ'يمان الشيخ،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،ط1، 200 م.

18 – الخطيب القزويني،تلفيض المفتاح،مكتبة مصطفى البابو الحلبي،القاهرة،الطبعة الأخيرة.

19 – رابح بونار،المغرب العربي تاريخه وثقافته،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر ، ط1 ، 1968

20 – زيت كامل الخويسني،الأصوات اللغوية،دار المعرفة الجامعية الازاريطة،د.ط،2008 م.

21 – زكية خليفة مسعود ، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز،منشورات جامعة قاريونس بنغازي ، ط1 ، 1999 م.

22 – سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب (قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط 1 ، 2008 م.

23 – سميح عاطف الزين،الصوفية في نظر الإسلام،الشركة العالمية للكتاب،بيروت،د.ط،2005 م.

24 – السراج الطوسي،اللمع في التصوف،تح:كامل مصطفى الهنداوي،دار الكتب العلمية،بيروت، ط1 ، 2001 م.

25 – السكاكي،مفتاح العلوم،مكتبة الحلبي،القاهرة، ط 2 ، 1990 م.

26 – عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز،تح: محمود أحمد شاكر،مكتبة الخانجي،القاهرة،د.ط ،1969 م.

27 – عبد القادر الجرجاني،أسرار البلاغة،تح:محمد الفاضلي،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،د.ط.

28 – عبد الحليم محمود،شيخ الشيوخ أبو مدين الغوث(حياته ومعراجه الى الله)،دار المعارف،القاهرة،د.ط.

29 – عبد العزيز الفيلالي،تلمسان في عهد الزياني،ج2،موقم للنشر،الجزائر،د.ط، 2007 م.

30 – عبد الوهاب الشعراني، الطبقات الكبرى المسمى لواقع الأنوار في طبقات الأخيار،ج1،مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده،القاهرة،ط1 ، 1954 .

31 – عبد الحكيم حسان،التصوف في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث،مكتبة الانجلو مصرية،القاهرة،د.ط.

32 – عبد المنعم خفاجي،الأدب في التراث الصوفي،مكتبة غريب،القاهرة،د.ط.

33 – عبد العزيز عتيق،في البلاغة العربية،علم البيان،دار النهضة العربية ، بيروت،لبنان،د.ط.

34 – عبد الحميد عبد الله الهرامة،القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري(الظواهر والقضايا والأبنية) ج1 ، دار الكتاب،طرابلس،ط2 ، 1999 م.

35 – عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل،قراءة في الشعر المغاربي المعاصر) موفم للنشر ،الجزائر،د.ط،2008.

36 - عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، بوزريعة،الجزائر،د.ط.

37 – عمر خليفة ن إدريس، البنية الايقاعية في شعر البحتري،منشورات جامعة قاريونس،بنغازي، ط1 ، 2003 م.

38 – عدنان محمد ، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع،جذو للنشر، ط1 ، 2006 م.

39 – عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي،دار الفكر، ط2 ، 1968 م.

40 – قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون،دار هومة،د.ط.

41 – محمد مرتاض،التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية،ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون ، الجزائر، د.ط ، 2009 م.

42 –مختار حبار،شعر أبي مديني (الرؤيا والتشكيل)،منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق،د.ط،2002.

ثالثا : المعاجم والموسوعات.

1 – ابن منظور،لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،د.ط. 200 م.

2 – رفيق العجم،موسوعة مصطلحات التصوف،مكتبة لبنان،ناشرون،بيروت،لبنان،ط1 ، 1999 م.

3 – عبد المنعم الخفني،الموسوعة الصوفية،مكتبة مدبولي،القاهرة، د.ط ،2003 م.

رابعا : المجلات والدوريات:/

1 –كمال أو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة فضول،العددان 3 ، 4 ديسمبر ،1989 م.

2 – الصورة الفنية في اشعر شوقي الغنائي،مجلة فضول،تح:العدد 5 ، ،القاهرة، 1984 م.

3 – محمد الغزي،الحركة الصوفية في القيروان، مجلة الحياة الثقافية ، وزارة الشؤون الثقافية،تونس،ع0 ، 1986 م.

الرسائل الجامعية.

1 – بلقاسم دكدوك، الاشكال التعبرية في ديوان سيدي أبي مدين الغوث،(دراسة أسلوبية)،– رسالة ماجستير،جامعة العقيد الحاج لخصر،باتنة 2003 م.

2 – عبد العزيز قبوح،الشعر ومولدياته (دراسة أسلوبية) رسالة ماجستير ، جلمعة الحاج لخضر ، باتنة ،2009 م.

3 – عبد الغني تركي،ملامح التشكيل الاسلوبي في شعر أسامه بن منقذ،رسالة ماجستير،جامعة العربي بن مهيدي،أم البواقي، 2008 م.

فهرس الموضوعات